

دراسات في نقد الفنون الجميلة (٨)



فاسيلي كاندينسكي

الروحانية في الفن

تقديم
محمود بقشيش

لمصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب



74
K

فاسيلى كاندنسكى

الروحانية فى الفن

تقديم
محمود بقشيش

مراجعة
مرسى سعد الدين

تعريب
فهمى بدوى

تعقيب وملاحظات
د. صبحى الشارونى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

بالتعاون مع



الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى

الروحانية فى الفن
تأليف: «فاسيلى كاندنسكى»
(وضعه عام ١٩١١)

تعريب: فهمى بدوى محمد
مراجعة: مرسى سعد الدين
تقديم: محمود بقشيش
تعقيب: د . صبحى الشارونى

دراسات فى نقد الفنون الجميلة
سلسلة ربع سنوية تصدر عن:
الجمعية المصرية للنقاد
بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب

رئيس التحرير: د. صبحى الشارونى
- تصميم الغلاف: للفنان سامى زافع
- الاشراف الفنى: للفنان محمد قطب

الكتاب الثامن

١٩٩٤

المحتويات

٤.....	تقديم محمود بقشيش
١٢.....	«فاسيلي كاندنسكى» وكتابه الروحانية فى الفن
٢٥.....	الفصل الأول: فى الجماليات
٣٤.....	١ - حركة المثلث
٣٩.....	٢ - ثورة الروح
٥٥.....	٣ - الهرم
٥٨.....	الفصل الثانى: حول فن التلوين
٥٩.....	٤ - سيكولوجية اللون
٦٥.....	٥ - لغة الشكل واللون
٩١.....	٦ - النظرية
١٠١.....	٧ - الفن والفنانون
١٠٥.....	٨ - الخاتمة
١٠٩.....	تعقيب وملاحظات د. صبحى الشارونى

تقديم

بقلم: محمود بقشيش

صدر كتاب «الروحانية فى الفن» سنة ١٩١١ باللغة الألمانية، وتقدمه الآن «الجمعية المصرية لنقاد الفنون الجميلة» لأول مرة باللغة العربية، ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين!.. وبين التاريخين أتيح للكتاب أن يُترجم إلى عديد من اللغات وأن يُقابل باهتمام كبار نقاد وفنانى العالم، وأن يحفر طريقاً جديداً فى الفن، مغايراً لما سبقه، ممهداً لإضافات أخرى، من مبدعين ومنظرين آخرين. وكانت النتيجة التطبيقية المباشرة لهذا الكتاب هى ظهور واحدٍ من أكبر أساليب الفن الحديث، وهو الأسلوب «التجريدي» بتجلياته المختلفة. وبذلك يكون هذا الكتاب قد نجح فى ثورته ضد شكل ومحتوى اللوحة التى ورثها الفن من قرون مضت، وهى اللوحة التى يمكن أن نطلق عليها تعبير: لوحة «المشهد المسرحي».. حيث يكون مسطحُ اللوحة ساحة لاحتشاد عناصر بشرية ومعمارية وطبيعية الخ.. ويرسم الفنان، لكل

منها، دوره بعناية ودقة، كما فى لوحة «العشاء الأخير» لـ «دافنشى» - على سبيل المثال - وإذا كانت لوحة القرون الماضية قد استعارت من المسرح، والأدب، لغته.. فإن اللوحة التى جاء بها «كاندنسكى» قد اشتقت وجودها من مصدر «ظاهر» هو «الموسيقا» بنظامها الإيقاعى المجرد، ومصدر «باطن» هو الدين من زاوية التصوف. وإذا كان النغم السموع هو وسيط «الموسيقا» إلى عالم الروح، فإن «اللون» هو الوسيط المرئى لهذا العالم. ومن ثم احتل «اللون» الركيزة المحورية فى فن الرسم والتلوين. ومن يقرأ حديثه عن «الألوان» يدهش لمعجمه الخاص فى هذا الشأن، فهو يشبّه اللون الأزرق بالأرغن الكنسى، بينما يمثل اللون الأخضر بالنغمات الوسطى لكلة الكمان ويشبّه اللون الأبيض بالوقفات فى «الموسيقا»، وهى مساحات مشحونة بالترقب انتظاراً لمجئ صوت الموسيقا. ويخرج - أحياناً - بأوصافه للون عن إطار «الموسيقا» إلى إطار الأخلاق أو المجتمع.. فيصف اللون «الأحمر» بأنه لون مادى ونرجسى و«براجوازى»!

وبقدر احترامه للون الأزرق لا يتعاطف مع اللون «الأصفر» ويراه «دنيوياً، عاجزاً عن التعبير عن المعانى العميقة.

* * *

إن رجل «الموسيقا» ورجل «الدين» يمتزجان داخله،
ويؤثر كلاهما فى أحكامه، وإن رجحت كفة رجل الفن أحياناً،
فعندما استعرض فى كتابه لوحات متحف مُتَخَيِّل، أطلق
سؤالاً افتراضياً، يمكن صياغته كالاتى: أى رسالة يريد أن
يبلغنا إياها هؤلاء الفنانون؟ وأجاب إجابتين مختلفتين عبّر
«شومان» و«تولستوى». كانت الإجابة الأولى أقرب إلى كلام
رجل دين، حيث قال: «أن يفيض النور فى الظلام الذى يُغرق
قلوب البشر، وهذه هى مسئولية الفنان وواجبه».

أما إجابة «تولستوى» فكانت إجابة رجل فن، وهى
الإجابة التى انحاز إليها «كاندنسكى». قال «تولستوى» إن
الفنان إنسانٌ قادر على أن يرسم ويلون كل شئ.

* * *

طرح الكتاب عديداً من الأفكار، بعضها مايزال حياً، مثل
فكرة «استقلال اللوحة عن الطبيعة»، وفكرة «الظاهر والباطن
فى العمل الفنى» التى عبّر عنها بقوله: «إن العلاقات فى
العمل الفنى ليست بالضرورة علاقات فى الشكل الخارجى،
ولكنها علاقات تقوم على التعاطف الداخلى للمعانى»، وتعبير
«لغة الشكل» يعد من ابتكاراته التى أثرت فى موقف النقد

من «اللوحة». ومن أحكامه التى ماتزال تلقى صدى عند النقاد وصفه للعمل الفنى الشامخ بأنه عمل «سيمفونى» وللأعمال الأقل شموخاً بأنها أعمال «غنائية».

كان «كاندنسكى» أول مفكر فن، ومنتج للأسلوب التجريدى بشقيهِ «الهندسى» و«اللاشكلى»، وانتقلت دعوته - وبعبارة أدق - انتقلت أصداء كتابه وفنه إلى الفنانين العرب، وكانت النتيجة موقفين: أولهما موقف الناقل المنبهر. وثانيهما اتسم بالإيجابية فى بدايته، عندما حرص بعض الفنانين العرب على أن يقدموا ترجمة عربية لتلك الدعوة، فاحتفظوا بإرث الفن العربى، وإرث المتصوفة من حيث احتفالهم بالحياة الكامنة فى «الكلمة» و«الحرف». من هنا ظهرت موجة من الفنانين «الحروفيين» قدموا ما يُعدُّ إضافة إلى «الأسلوب التجريدى». وإن انحسرت هذه الموجة الآن، أو انغلقت على ذاتها، وبعد أن كان «الحرف» حياةً، صار مخبأً للإفلات من قمع السلطات !

* * *

سيلاحظ القارىء أن «كاندنسكى» قد طرح فكرة «التجريدية» باعتبارها ذروة كل فن رفيع. وأعطى «الموسيقا»

الأولوية على فن الرسم. وقد فتح هذا الطريق إلى استعارات متبادلة بين الفنون المختلفة . اتسعت فى مدرسة «الباهواوس»، ولم يتوقف هذا الاتساع، كما تشهد بذلك «البيانات» الدولية المختلفة . غير أن النتيجة لم تكن - للأسف - لصالح «اللوحة المسندية» التى هُمشَ دورها ، وضعف استقلالها وبذلك يكون «كاندنسكى» قد نجح فى فك الاشتباك بين اللوحة والطبيعة ، ولكنه أسهم فى أن تفقد «اللوحة» دورها القديم البارز بين الفنون المختلفة .

* * *

لم أريد بهذا أن أقدم تلخيصاً لكتاب سيتصل القارئ بنصه المعرب بعد لحظات ولكننى أردت أن أؤكد على نقطتين هامتين ، الأولى : هى أهمية هذا الكتاب ، ودوره فى تحويل مسار فن الرسم والتلوين . وثانيهما : هى . . أن نقرأه - لا باعتباره كتاباً مقدساً فى الأسلوب التجريدى - بل أن نقرأه بذهن ناقد ، قادر على مناقشة ما فيه .

واستخلاص ما يمكن إضافته لحركة الفنون الجميلة المصرية.

ولقد عُربَ هذا الكتاب عن أهم الترجمات الانجليزية التي قام بها الناشر والمؤلف والمترجم الانجليزى «ت . هـ . سادلر» وكان صديقاً شخصياً لـ «كاندنسكى»، وقد شكّا «سادلر» من صعوبة ترجمة «كاندنسكى» بسبب لغته وألفاظه ذات الظلال المتعددة، ويسبب مُيله إلى الإطناب والإلحاح، وهو ما لم يظهر بصورة واضحة، فى النص العربى، بعد إجراء جراحة على الترجمة الحرفية التي لو تُركت كما هى لانصرف عنها القارئ.

محمود بقشيش

«إن العلاقات في العمل الفني ليست -
بالضرورة - علاقات في الشكل الخارجي،
ولكنها علاقات تقوم على التعاطف الداخلي
للمعاني»

، كاندينسكى،

، فاسيلي كاندنسكى، وكتابه

الروحانية فى الفن

ولد «فاسيلي كاندنسكى» فى موسكو يوم ٤ ديسمبر عام ١٨٦٦، لأسرة أرستقراطية، وكان أبوه من تجار الشاي الناجحين، وقد قُدر لثروته الطائلة أن تشدُّ أزرُ «كاندنسكى» - لسنتين طوال - فى مواصلة تعليمية.

وكانت «الأرثوذكسية» الروسية هى مذهب الأسرة التى نشأ وشبَّ عليها وقد استمر على عقيدتها بقية حياته، ماعدا فترة قصيرة فى شبابه.

وكانت طفولته عادية، لا يميزُها إلا نجاحه فى دراساته العلمية، وكان أول اتصاله بدور العلم فى مدينة «أوديسا» فى «القرم» «CRIMEA»، بعد أن انتقلت أسرته إليها عام ١٨٧١، وكانت له روحيات وغدوات على موسكو حتى استقر بها عام ١٨٨٦ ليدرس بجامعة الاقتصاد السياسى والقانون وتخرج فيها عام ١٨٩٢، ليعمل بها - بعد عام واحد من

تخرجه - محاضراً فى فقه وفلسفة التشريع، وكانت كل الدلائل تشير إلى انه - بعمله في الجامعة - إنما يسير فى طريق الاشتغال بالعلم والتفرغ له، ولكنه ما أن بلغ الثلاثين عام ١٨٩٦ حتى رفض وظيفة «الأستاذ الجامعى» بجامعة «دوريات» فى «استونيا، وسافر - بدلاً من ذلك - إلى «ميونخ» MUNICH، ليدرس الرسم والتلوين (التصوير الزيتى).

إن قرار «كاندنسكى» بالتفرغ للفن لم يأت من فراغ، فقد كان مأخوذاً بفن الرسم والتلوين والموسيقى، إلى حد أنه - وهو طفل - كان يعزف على ألتى «التشيللو» و «البيانو» بمهارة، وأنه فى سن الثالثة عشر أو الرابعة عشر اشترى من مصروفه الخاص أول علبة ألوان زيتية.

ويشهد على حساسيته المرفقة، ودقة ملاحظته ما جاء فى سيرته الذاتية من انفعاله المفرط بما كان يراه حوله من ألوان ومناظر الطبيعة..

كان الفن والموسيقى يتركان فى نفسه انطباعات قوية وأثراً عميقاً، الفن والموسيقى على إطلاقهما، من الأيقونات الدينية الروسية التقليدية حتى لوحات «رمبرانت» الزيتية وأيضا العرض الأوبرالى «لوهنجرث Lohengrth»، لفاجنر..

لقد تعرّف «كاندنسكى» أول ما تعرّف على فن «التأثريين» الفرنسيين عام ١٨٩٥، بمعرض فى موسكو، عندما رأى صورة «كومة القش» لمونيه، فامتلات نفسه بمشاعر بدت وكأنها نبوءة بما ينتظره.. «لقد أحسست أن الفن فى هذا الموضوع الذى يجئ فى الصدارة. وجال فى خاطرى إنه كان من الممكن المضى قُدماً فى هذا الطريق والاستمرار فى هذا الاتجاه».

ومضى عام، وسافر «كاندنسكى» إلى المانيا، وبدأ يتعلم ليصبح فناناً، وكانت ميونيخ - وهى آنذاك تقترب من نهاية القرن التاسع عشر - خير مكان يناسب مزاج «كاندنسكى» ورهافة مشاعره ويلبى حاجته، إذ لم تكن مركزاً كبيراً لدراسة الفن الجاد فقط، بل كانت تتمتع أيضاً بشهرة واسعة كأكبر المراكز التجريبية فى الفن بألمانيا. فقد كانت جماعة «انفصال ميونيخ» التى تأسست عام ١٨٩٢ تمثل أول المحاولات التى قام بها شباب الفنانين للتمرد على الهيئات الأكاديمية ومعارضها.

وهكذا كان الأسلوب السائد فى «ميونيخ» فى أواخر القرن الماضى هو الأسلوب الألمانى من «الآرنوفو» ART

Noaveau، الذى كان يُطلق عليه اسم «يوغند ستل» Jugendstil، نسبة لصحيفة محلية كانت تصدر هناك تحت اسم «يوغند» (الشباب).

وجدت معايير هذه المدرسة قبولاً واسعاً وأحدثت تأثيراً فى الروس، لأخذها بالتجريد المبسط والجمال وارتياها أساليب البداوة الأولى للإنسان. وفن القرون الوسطى وأساليب «أهل الشرق» ولاستهدافها تحرير الفن من «آلية» العالم الصناعى.

وبهذا توفر لكاندنسكى أن ينال التدريب التقليدى الذى يحتاج إليه من جهة، وأن يشارك فى دوائر الطلائع والمجددين.

وما كاد يصل إلى المانيا حتى بدأ دراسته على يدي الفنان «انطون أزيى Anton Azbe» وأمضى عامين وهو تلميذ «لأزيى»، ثم التحق بالأكاديمية الملكية بفضل الأستاذ فرانتز فون شتوك Franz Von Stuck رسام الحواريات على طريقة «أرنولد بوكلين» Arnold Bocklin إلا أن إغراء المحيط التقدمى الذى عاش فيه كان أقوى من قدرات «الفصل المدرسى» على أسره، فاعتنق «كاندنسكى» وانفلت عام ١٩٠١ بعد أن أصاب

حظاً من عالم الأكاديمية وفنها. وأُلف اتحاداً جديداً للفنانين باسم «فالانكس» «Phalanx» أى الكتيبة.

وفتحت الجماعة طريقاً لاتجاهات أكثر «تقدمية» ومجالاً لشباب الفنانين لعرض فنهم.

وفى عام ١٩٠٢، افتتحت جماعة الكتيبة مدرسة للرسم الملون، كان «كاندنسكى» أحد أساتذتها، ولم يمض عام حتى كانت المدرسة قد أغلقت أبوابها، وتفرق أعضاء الكتيبة نفسها عام ١٩٠٤ وقد حصل «فاسيلى كاندنسكى» - من التجريبتين كليهما - على أول أساس مستقل أفاده فى مجال التدريس وإنتاج الفن. وحققت شهرته من خلال جماعة «الكتيبة» فرصة مناسبة وطيبة لنجاح إقامة معرض لأعماله أثناء عضويته فى جماعة «الانفصاليين» فى برلين عام ١٩٠٢، ولفتت أعماله أنظار النقاد، وأتيح له عرض أعماله بمعرض صالون «الخريف» بباريس عام ١٩٠٤.

وعلى الرغم من أن أعمال كاندنسكى الباكورة قد نجحت فى زمانها، غير أنها لم تكن إلا أعمالاً ثانوية وكانت تتميز بالوانها الزاهية، واستلهم موضوعات من الحكايات الخيالية ومن هذه الخصائص كان لـ «كاندنسكى» رصيد تزايدت أهميته فى لوحاته فيما بعد.

ومع ذلك فإن «كاندنسكى» ظلّ في السنوات الأولى من القرن العشرين متأثراً - أعمق التأثير - بمدرسة الـ «يوغندا ستيل» و «الطبيعية الغنائية» التي غلبت على عالم الفن في ميونيخ، ولقد طال به الترحال والسفر، قبل أن يستطيع الفكاك من أسر ذلك التأثير، وأن يشق لنفسه طريقاً خاصاً يتفرد به.

كانت أسفاره محاولات للتعرف على مافى بلاد أوروبا وملاحظة ما أنجزه «الغرب» عن قرب، ففي الفترة من ١٩٠٣ حتى ١٩٠٨، زار «كاندنسكى» نواح أخرى من ألمانيا، وشاهد إيطاليا وهولندا وتونس وفرنسا، وهي ذات أهمية خاصة في تطور فنه إذ أنه خلال إقامته في «باريس» لمدة عام (١٩٠٦ - ١٩٠٧) شهد كثيراً من معارض الـ «الوحشيين» (FAUVES، المبكرة وكان أثر ذلك عليه كبيراً، فقد رأى في لوحاتهم حرية التلوين، وقضى «كاندنسكى» بقية تلك الحقبة وهو يستوعب مدلولات هذه الحرية وكيف يستفيد بها في فنه.

ويتأثير من الأسلوب «الوحشى» في التلوين، بالإضافة إلى إرثه الثقافى الروسى بدأ «كاندنسكى» يبدع لوحات طبيعية، تعبيرية، ذات مذاق خاص. وفي عام ١٩٠٩ تزعم

«كاندنسكى» ثورة على جماعة «الانفصاليين» فى ميونيخ وانتهت به هذه الثورة إلى تأسيس (اتحاد الفنانين المحدثين) والذي ضم فى عضويته أليكسى فون ياولينسكى، «Alexei vom Jawlensky» و «الفريد كوين» «Alfred Kubin» و «جبريل مونتر» «Gabriele Munter» ثم «فرانتز مارك» «Franz Mark» وكان اتحاداً جَمَعَ رواد ميونيخ ممن انتهجوا - أساساً - أسلوباً يجمع بين الـ «يوغند ستيل» وتعبيرية الـ «الوحشيين»..

واستراح «كاندنسكى» أول الأمر، للعمل من خلال هذه الجماعة وشاركهم رغبتهم فى تمكين شباب الفنانين من عرض أعمالهم، ولكن مع تطور أفكاره ازداد الخلاف بينه وبين غالبيتهم التى كانت ترفض تحوله إلى التجريد، فانفصل عن الجماعة عندما استبعدت لجنة منها إحدى لوحاته من معرض ديسمبر ١٩١١، ولحق به «فرانتز مارك» وأسساً معاً جماعة «الفارس الأزرق» «The Blue Riders» نسبة إلى لوحة الفارس الأزرق التى رسمها «كاندنسكى» عام ١٩٠٣، فأصبحت إحدى أهم الجماعات الفنية فى القرن العشرين، لمتهجها الرامى إلى إحترام الفن الجيد فى كل مكان وكل زمان، ولم تكن تطلب من أعضائها غير البوح عن سرانهم

بغض النظر عن الأسلوب الفنى الذى يجسّدونها به، وقد قال «كاندنسكى» فى هذا الشأن.. إننى أقدر من بين الفنانين، أولئك الذين يُعبّرون بصدق عما يجول بسرائرهم ودواخلهم، بوعى أو بغير وعى، ويملكون القدرة على اكتشاف الأسلوب الفنى المتسق مع تلك الحالات التعبيرية كان لتلك الدعوة التى دعت إليها جماعة «الفارس الأزرق» أثرها فى الفن العالمى ولم تحتل الجماعة موقعها المرموق بسبب دعوتها النظرية، وعروضها المختلفة وحسب، بل لتقديمها كبار المبدعين أمثال: أرب، ويراك، وديران، وكيرشنر، وكلى، ونولد، وبيكاسو. وزاد من شهرة الجماعة أنها نشرت عام ١٩١٢ مطبوعاً باسم «تقويم الفارس الأزرق» بإشراف «فاسيلى كاندنسكى»، وفرائتر مارك وضمّنناه نفس الآراء والمبادئ التى أدت إلى انفصالهما عن «جماعة ميونيخ»، وكان هذا المنشور قد أكد على تقبل الجماعة وقابليتها لاستيعاب أساليب شتى من الفن: الفن الشعبى والفن البدائى، ورسوم الأطفال وأعمال الأسويين والأفارقة، والتماثيل والنحت البارز على الخشب من القرون الوسطى، وضم المطبوع مقالات فى الموسيقى، كتبها كتاب عظام مثل «شونبرج» وثيرن إلى جانب بعض المقطوعات المسرحية مثل مسرحية «كاندنسكى» الصوت

«الأصفر». وفي الوقت ذاته الذى كان المنشور تحت الطبع، كتب كاندنسكى كتابه الرائد «الروحانية فى الفن» (عام ١٩١١)، ونجح به فى تهيئة المناخ الثقافى، والابداعى الأوروبى إلى تقبل أفكاره الجديدة التى بُنى عليها كثيرٌ من أصول الفن الحديث.

فى الكتاب احتفال بالصلة بين فن التلوين وفن الموسيقى، ودعوة إلى استقلالية اللوحة عن الطبيعة، كما هو الحال فى فن الموسيقى، فقد اكتشف «كاندنسكى» أن فى لوحة مونييه «كومة من القش» انفلات، وتحرر، من مادية الشكل الواقعى، واستبقى هذه الملاحظة حتى اتصل بالتأثيريين المحدثين والرمزيين والتكعيبيين والوحشيين من الفنانين أثناء سنوات إقامته فى ميونيخ، فلما كان عام ١٩١٠ وصل كاندنسكى إلى تعريفه الجديد «لموضوع» الفن ومادته، وبذلك أزال (نظرياً) آخر مظاهر تمثيل الطبيعة فى الفن.

ومن هنا كان كتاب «الروحانية فى الفن» باستكشافاته وفتوحاته الفلسفية المتماسكة، العميقة «ثورة ماتزال تنبض ويحسها الناس حتى اليوم، وما تزال تحتفظ لكاندنسكى بمكانة عالمية باعتباره أحد منظرى الفن الحديث، وفى كتاب

«الروحانية في الفن» جوانب أخرى هامة تقتضى الاهتمام
فالفصل الثانى من الكتاب - حول فن التلوين - الذى يحتوى
على ملاحظات فى سيكلوجية الألوان، تعكس - فى الواقع -
سعى «كاندنسكى» لإيجاد وسيلة تواصل منفردة غير
الطبيعة، تقوم (فى هذه الحال) على مفهوم الألوان وتأثيرها
على الحس والحالات النفسية وإثارة الإهتمام... وهى نفس
الغاية التى سعى «كاندنسكى» إلى تحقيقها فى لوحاته ولكنه
- فيما بين عامى ١٩١٠ - ١٩١٢ - اتخذ الخطوة النهائية فى
عملية التجريد من الموضوعات الطبيعية، مما أدى إلى إبداع
لوحاته الفريدة (عامى ١٩١٣ - ١٩١٤) والتى تنتمى إلى ما
يسمى «التجريد اللاشكلى». أما الفصل الأول من الكتاب،
وهو يدور حول «الجمال» فإنه يشمل آراءه الصوفية فى ثورة
الروح.

إن «كاندنسكى» يعتمد - فى بحثه - اعتماداً كبير على
الأشكال الهندسية وخاصة المثلث والدائرة، ويتجلى هذا على
وجه الخصوص (فى مرحلة العشرينات والثلاثينات) حيث
ترجع كفة الشكل الهندسى، وترجع قيمة الخط على ما
عداه، ولعل آخر فقرة ختم بها «كاندنسكى» كتابه
«الروحانية فى الفن» كانت إرهاباً بهذا الأسلوب الهندسى
الناضج إذ قال:

«إننا نقف عند مشارف عصر «التشكيل» ونمتلك المنطق والوعى، الذى يفخر فيه الفنان بإعلان أن فنه إيجابى وبناء».

ومن هنا يبقى كتاب «الروحانية فى الفن» كتاباً فى غاية الأهمية من حيث أنه استبصار، وفهم ثاقب، وسياحة فكرية، فى تطور «كاندنسكى» الفنان. والكتاب - فى الوقت ذاته - تفهّم للتغيرات الحاسمة التى حدثت فى الفن عند مطلع القرن العشرين. فإذا أضفنا كتاب «روحانية الفن» إلى أنشطة جماعة «الفارس الأزرق» النظرية والتطبيقية، نجد أن «كاندنسكى» كان قطباً لثورة فنية كبرى. كما ظل فناناً نشيطاً حتى آخر أيام حياته.

وفى عام ١٩١٧ عام الثورة البلشفية، عاد كاندنسكى إلى روسيا، وتقلّد عدداً من المناصب الحكومية الجديدة، آخرها منصب الأستاذية فى جامعة موسكو لعلمون الفن، ولكن الحرية التى ازدهرت فى السنوات الأولى لحكم النظام السوفياتى نوت وتلاشت، فغادر كاندنسكى موسكو عام ١٩٢٢، ولحق بمدرسة الـ «باهاوس» وظل أحد أعلامها فى زروة عظمتها فيما بين عامى ١٩٢٣ - ١٩٢٨، وحتى قمعتها حكومة هتلر عام ١٩٣٣، فانتقل «كاندنسكى» إلى باريس.. يعيش فيها ويبدع، حتى مات فى شهر ديسمبر عام ١٩٤٤.

مات «كاندنسكى» ولم يمت كتابه «الروحانية فى الفن»..
بل تُرجم إلي عدة لغات أوربية من بينها اللغة اليابانية.

وظلت أفضل ترجمة للإنجليزية تلك التى قام بها «ت.
ه. سادلر» T.H.SADLER، ولها فضلها السابغ على كل
الترجمات التالية بسبب العلاقة الحميمة الوثيقة بين مؤلف
الكتاب ومترجمه، كان ناشراً راسخاً القدم ومؤلفاً ذا باع
ومترجماً متمكناً. وكان صديقا معجبا «بكاندنسكى» زاره فى
«ميونيخ» عام ١٩١٢، وكان أول بريطانى يجمع أعمال
«كاندنسكى» وحاول أن يقيم لها معرضاً فى لندن مع أعمال
أخرى لجماعة «الفارس الأزرق»، ولم يوفق. غير أن الرسائل
بين «سادلر» و«كاندنسكى» لم تنقطع طوال عقدين من
الزمان.

وقد صدرت الترجمة الإنجليزية أول مرة عام ١٩١٤
وكانت تحمل اسم «فن التوافق الروحى»

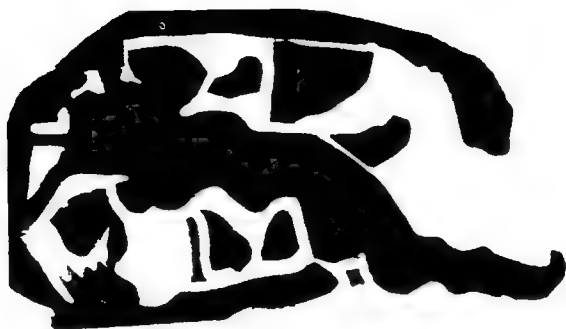
ريتشارد ستاراتون

الفصل الأول

في

الجماليات





في الجماليات

كلُّ عمل فنيّ هو وايد عصره، والعصر - في معظم الأحوال - هو المنبع الأصيل لعواطفنا الفردية.. ومن ثم فإن كل مرحلة ثقافية تنتج الفن الذي ينتمى إليها والذي يستحيل أن يتكرر، وما من محاولة أو جهد لإحياء مبادئ فن زمن مضى إلا وكان المنتج مسخاً شائهاً. إنه من المحال علينا أن نحيا بنفس الطريقة التي عاش بها الإغريق من قبلنا، وبالتالي.. فإنَّ مَنْ حَاوَلَ أن يتَّبَعَ منهج الإغريق في مجال النحت - مثلاً - لم يصل إلّا إلى «شكل»، يماثل القشرة الخارجية لهذا السكف القديم: شكل بلا روح. إن هذه

المحاكاة لا تزيد عن كونها محاكاة قرد فالقرد يقلد ببراعة صور السلوك الخارجية للإنسان، يستطيع أن يجلس مثله، وأن يمسك كتاباً، وأن يقلّب صفحاته تقليب قارئ جاد، غير أن ما يفعله لا معنى له عنده!

ليس معنى هذا أن الاختلافات الثقافية بين البشر، وتباعد الأزمنة، تحول دون ظهور قواسم مشتركة، وثابتة، بينهم.. خاصة فى العالم الداخلى أو الروحانى للإنسان.. وإلاّ ما معنى أن يتعلّق فنان يعيش فى القرن العشرين بالبدائية والبدائيين؟

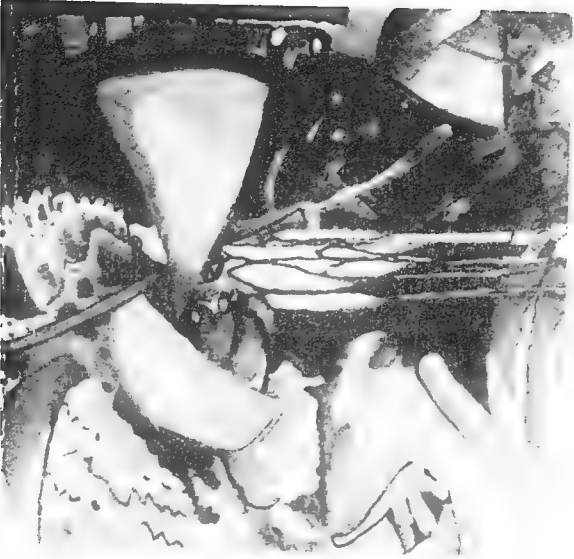
لقد حاول هؤلاء الأولون - كما حاولنا نحن - أن يُعبّروا بإبداعاتهم عن حقائق باطنة، ورفضوا - تبعاً لذلك - كل اهتمام وعناية بالشكل المرئى، لهذا تتماثل بعض ملامح الفن الحديث بملامح الفن البدائى.. لكن علينا أن نفرّق بين نوعين من المشابهات: المشابهات الخارجية، والمشابهات الداخلية؛ الأولى لا مستقبل لها، أما الثانية فهى باطنية. روحانية. تحتفظ ببذرة المستقبل، والتحدى للفلسفة المادية التى أفقرت روح الإنسان، وحاصرته بالشك، وبيّدت مثله العلى، وأقامت حاجزاً بين أرواحنا وأرواح أجدادنا البدائيين.

* * * * *

لتنخيل مبنى، مقسماً إلى عدة حجرات - بغض النظر عن ضخامته أوضاعته - وكل جدار من كل حجرة مغطى بلوحات من شتى المقاسات، وربما بلغ عددها الآلاف، وتمثل بألوانها أجزاءً من الطبيعة: حيوانات تحت الشمس، أو في الظل، تشرب من مجرى مائى، أو مسترخية فوق العشب.. وعلى قرب منها لوحة السيد المسيح لفنان لا يؤمن بالمسيح، ولوحات تمثل زهوراً، وشخصاً بشرياً جالسة وقائمة، وسائرة.. ومعظمهم عراة، ونساء عاريات، يظهرن بظهورهن فى مقدمة اللوحة، ولوحات تمثل تفاحاً وأطباقاً من فضة، وهناك لوحة لموظف كبير، وأخرى للغروب، وسيدة فى ثياب حمراء، وبطة طائرة، وصورة وجه لسيدة مجهولة، وأوز طائر، وسيدة فى أردية بيضاء، وعجول فى الظل يرقشها ضوء ذهبى لماع، وصورة وجه لأمير مجهول، وسيدة فى لباس أخضر. كل هذه الأشئات مطبوعة بعناية فى «كتالوج» كل صورة بعنوانها، بالإضافة إلى اسم الفنان. والناس ينتقلون من جدار إلى جدار، والكتاب بأيديهم. يقلّبون صفحاته ويقرأون الأسماء، ثم ينصرفون. وهم ليسوا أكثر غنى ولا



١ - لوحة موزلييك فى كنيسة «سان فيتال» - برافنا



الروحانية في الفن .. لفاسيلي كاندينسكي .

فقرأ عما كانوا حين جاعوا وطافوا بالمعرض، ثم.. ينصرفون إلى أعمالهم التي لا علاقة لها بالفن.

لماذا جاعوا؟ .. وفى كل لوحة عمرُ سجين، وحياة بطول ذلك العمر، من المخاوف والشكوك، والآمال، والأفراح؟

* إلى أين تقصد هذه الحياة؟

* أى رسالة أراد أن يُبلغنا إياها هذا الفنان المقتدر؟

يجيب شومان:

- أن يفيض النور فى الظلام الذى يُغرق قلوبَ البشر، وهذه هى مسئولية الفنان وواجبه.

ويجيب «تولستوى»:

- إن الفنان إنسان قاسر على أن «يرسم» و «يلون» كل شئ.

ونختار إجابة «تولستوى» وهو يُعرِّف نشاط الفنان. إذا كنا مازلنا نفكر فى المعرض الذى وصفناه، ففى إحدى اللوحات، زحامٌ من عناصر رُسمت بدرجات متفاوتة من المهارة. إن مهمة الفن هى التوفيق بين هذا الشتات، وتنسيقه فى «وحدة فنية» متماسكة. غير أن المشاهدين ينظرون إلى العمل الفنى بعيون باردة، وعقول لا تبالى. أما الهواة فإنهم يتوقفون عند حدود المهارة (إعجاب مبهور بمن يمشى

على حبل ممدود) ويستمتعون بطريقة الرسم والتلوين
(استمتاع أكل الجاتوه).. أما الأرواح الجائعة فإنها تنصرف
وهى جائعة!

وينتقل المغيّبون من حجرة إلى حجرة، ليقولوا فى
النهاية: إن التصاوير «لطيفة» أو «رائعة».. بينما الذين
يعرفون الكلام لا يقولون شيئاً والذين يسمعون لا يسمعون
شيئاً!

من الغريب أن توصف حال الفن بتعبير «الفن من أجل
الفن»، وفى هذا الوصف إغفال - عن عمد أو جهل - للمعنى
الحقيقى. الباطنى. للفن.. الذى هو: «حياة الألوان». وما عدا
ذلك فهو اهدار للفن وللطاقات الفنية.

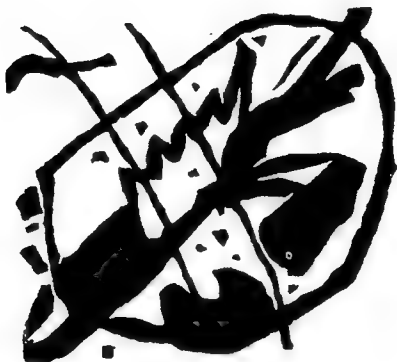
سَجَنَتْ النظرة المادية الضيقة، كثيراً من فنانى القرن
العشرين، فى دوائر سلوكية دميمة هى: التطلع الدائم إلى
مكافأة المهارة بالمال والتوقف بالبراعة عند حدود «إشباع
الغرور» والجشع. من ثم تكاثر الشكوى من الإفراط فى
التنافس. والنتيجة الطبيعية لهذا الفن المادى، غير الهادف:
«الشللية»، والمؤامرات، والتباغض، والتحزُّب والمشايعة. وإذا
كانت المادية قد أنتجت هذا اللون من الفنانين، فقد أنتجت فناً

لا يصلح أن يكون أبا للمستقبل، وهو فن عقيم، قليل البقاء.. يموت في اللحظة التي يتغير فيها المناخ الذي نشأ فيه. أما الفن الآخر، القادر على أن يُعلم الأجيال المختلفة، ويستمر خارج حدود زمانه ومكانه، فإنه ذلك الفن الذي يحمل في رَحِمِهِ طاقةً عميقةً فيها نفحة نبوءة، دون أن يتخلى، بالطبع، عن التعبير عن العصر الذي ينتمى إليه.

إن الحياة الروحية التي يشكل الفن عنصراً من أهم عناصرها تمثل حركة مُركَّبة، ورغم ذلك فمن الممكن تعريفها ببسر وسهولة: إنها حركة تمضي إلى «الأمام» وإلى «أعلى». إن هاتين الحركتين اللتين تشيران إلى التقدم تنشأ من حبات العرق، من الآلام والمخاوف، من مقاومة الحواجز، والعوائق، وأشواك الشر المتجدد، وعتمة الطريق. في العتمة يولد «المنقذ» الذي يتميز عنا ببصيرة ثاقبة: تكشف الطريق إلى المستقبل، وتهدى التائهين إلى الأمام.. وإلى الأعلى. وتمضي السنون، فإذا بجسد هذا البصير يتلاشى عن العيان. عندئذ يحاول الناس، بكل وسيلة أن يستعيدوه من جديد، في شكل ثابت. أبدى من المرمر أو الحديد أو البرونز أو حجر الصَّوان، ويحجم مضاعف لحجمه الحقيقي.. كأن قيمة روحية تبقى دائماً في وجود أبدان هؤلاء الشهداء الأبرار

وخذّام الإنسانية، الأطهار.. الذين احتفروا الجسد، عاشوا
للروح وحدها. غير أن مثل هذا «النحت» للبدن في المرمز، هو
في أقل تقدير، دليلٌ على أن عدداً كبيراً من الرجال قد
وصلوا إلى «النقطة» التي كان يقف عليها وحده، الرجل
الواحد، الذين يحتفون به اليوم.

حركة المثلث



يمكننا تشبيه حياة الروح بمثلث، مُقسَّم إلى شرائح أفقية، تضيق عند القمة، وتتسع عند القاعدة. في هذا التكوين، تشعر العين بحركة إيمائية، تتجه إلى الأمام وإلى أعلا. في ذروة المثلث يقف إنسان واحد، متفرد، قد يطالعنا برؤية ظاهرها البهجة والتفاؤل وباطنها الحزن والأسى. لا يفهمه حتى أكثر الناس تعاطفا معه، وربما وصموه

بالجنون أو الدجل - «بيتهوفن» مثلاً.. وقف وحده فى القمة، وكان مقرباً ووحيداً طوال حياته (١).

على الرغم من النصب التذكارية والاحتفالات التى اقيمت للعديد من المبدعين.. فكم واحداً منهم بلغ «بيتهوفن» من مكانة؟

يقارن «زينكيفتشى» «SIENKIEWICZ» فى احدى رواياته بين الحياة الروحية والسباحة فالإنسان الذى لا يسعى جاهداً بلا وهن، ولا يقاوم الحواجز بلا توقف، لا مفر أمامه من الغرق فى عتمة اليأس. عندئذ تسمى موهبة الفنان نقمة عليه وعلى المتلقين فى ذات الوقت، ويتحول هو إلى دور الحاوى الذى يعرض فعلاً ظاهره الفن وباطنه الشر، ولا يكتفى بأن يخون الناس بل أن يعينهم على خيانة أنفسهم، ويقنعهم باحتياجات زائفة، مثل هذا الفن، لا يساعد على الحركة إلى الأمام، ولكنه يعوقها، ويدفع الساعين إلى التقدم إلى الارتداد للخلف. إن خيانة الفن تخلق مناخاً يُسيّد القحط الروحى، ويهبط بالروح إلى الحدود الدنيا من مثلثنا الرمضى.

(١) قال «فير» WEBER صاحب سيمفونية «DER FREICHUTZ» عن السيمفونية السابعة لبيتهوفن «BEETHOVEN» لقد بلغ أسراف العبقرية عند «بيتهوفن» الحد الذى كان عليه أن يدخل بسببه مصحة عقليه.

عندئذ يبدو كل شئ بلا حراك، عاجزاً عن الحركة وإذا تحرك
فإلى أسفل.. وإلى وراء.. وتظل «الأشياء» (موضوعات الفن)
هى هى، تتكرر فى رتابة، لأن غاية الفن فى هذه الحال هى:
التكرار والتوالد، ومن ثم يختفى السؤال: «ماذا؟» من عالم
الفن، ويبقى فقط السؤال: كيف؟: بأى السبل والأساليب
ينبغى أن تُكرَّر الأشياء.

ويحتمل أن أسلوب أو منهج يمضى الفنان لما هو أبعد..
إذ يصبح الفن متخصصاً إلى الدرجة التى لا يفهمه إلا
الفنانون أنفسهم. وهم يشكون بعد ذلك، مرّة الشكوى من أن
«الجمهور» لا يعبأ بأعمالهم، ولا يبالى بهم. وقد ينصرف
الفنان فى مثل هذه الملاحظات عن محاولات التنوير، مكتفياً
بالقليل من السدنة، وأولياء نعمته، وبمن يصادفهم من الهواه.
من الطبيعى أن تظهر على السطح نوعية من الرسامين المهرة.
ويقدمون «للمستهلك العادى» المستوى الذى يفهمه،
وتبدو لهذه النوعية من الرسامين أن غزو صومعة الفن أمر
ميسور.. وما أكثر الغزاة، ففى كل مجال يوجد آلاف من مثل
هؤلاء الفنانين، أكثرهم يسعون فقط إلى امتلاك مسلك فنى
جديد، وينتجون آلاف الأعمال الفنية، بغير حماس، وبقلوب
باردة وأرواح نائمة، ويظهر التنافس، وتصبح المعركة

الشرسة من أجل النجاح معركة مادية تزداد كل يوم. إن الجماعات القليلة التي انتزعت طريقها الى قمة «دنيا الفوضى»، «دنيا الفن الفوضوى»، وصناعة الصور، تثبت أقدامها فى الأرض التى احتلتها. أما الجمهور، وقد فاته الركب، وجلس بعيداً، فينظر فى حيرة، وتشويش ذهنى، ويفقد الإهتمام وينصرف. ولكن.. على الرغم من هذا الالتباس والتشويش، وكل هذه الفوضى، وكل هذا السعى الضارى من أجل السمعة يظل «الثلاث الروحى» يتحرك بخطى بطيئة لكنها واثقة من مواطئ الأقدام، وبقوة لا تقاوم - للامام ولأعلى.

ومع ذلك ففى أعماق السؤال: «كيف»؟ تكمن بذرة الإحياء. وإذا كانت طاقة الفنان العاطفية، وقدراته المهارية قادرة على الفوز بـ «كيف»؟، فإن الفن - حينئذ - يكون فى صدر الطريق المؤدية إلى الفوز بالسؤال: «ماذا»؟. إن «ماذا» تجدد ما تحتاجه الروح، فى صحتها، من زاد. إن هذه الـ «ماذا» ليست مادية.. إنها الحقيقة الباطنة للفن، والروح التى - بدونها - لا يصح الجسد. هذه الـ «ماذا» هى الحقيقة الباطنة التى لا يتكهن بها إلا الفن والتى لا يستطيع التعبير عنها إلا الفن وحده بوسائله وأساليبه الخاصة به.

نورة الروح



قلنا إن المثلث الروحي يتحرك ببطء إلى الأمام وإلى أعلى. واليوم صعدَ أحدُ الأقسام الدنيا في المثلث إلى منطقة البؤرة. إن سكان هذا القسم ينضوون - رسمياً - تحت رايات الأديان المختلفة، غير أنهم - في الحقيقة ملاحدة! وإن كان الذين يجهرون بالحادهم قلّة، إمّا لأنهم الأوفر شجاعة، أو الأكثر غباء! فيقولون: «السماء خاوية» و«الله قد مات» وعلى الرغم من أنهم يوجهون ضد «الفوضوية» و«اختلال النظام» كل ما أحسّوه بالإمس من خوف ورعب وكراهية لعقائد «الديمقراطية» و«الجمهورية» فإنهم اليوم «ديمقراطيون» و«جمهوريون» وهم في الحقيقة لا يعرفون من

«الفوضوية» و«اختلال النظام» إلا إسميها الباعثين على الرعب. إن ساكني هذا القسم لم يحلّوا مشكلة، أو مسألة. وكيف يحلّون مشكلة، أو مسألة.. وكيف يحلّون شيئاً وهم بعيدون عن نبض الحياة الحيوى، وفي الوقت الذى يستخفون فيه بذلك «النبض» يولون كل ثقتهم نظريات لا تغنى ولا تسمن من جوع. أما سكان القسم الأدنى من الذى ذكرناه، فإنهم ينجذبون ببطء إلى أعلى: عميان، منقادين ممن يحتلون الشريحة الأعلى، ورغم هذا الاتجاه إلى الأعلى يتعلقون بموقعهم القديم، ونفوسهم ملأى بخشية المجهول وغدره. أما سكان الأقسام العليا من الثلث فهم ليسوا ملاحدة فقط إنهم قادرون أيضاً على تبرير كفرهم بغرائب الكلام، مثل كلمات «فيرشاف» «Virchow» التى قال فيها: لقد شرّحت كثرة من الجثث ولكننى حتى الآن لم أكتشف روحاً فى أحدها. وهم - فى السياسة - جمهوريون عموماء، وعلى علم بالإجراءات البرلمانية على اختلافها: يقرأون افتتاحيات الصحف السياسية وفى الاقتصاد اشتراكيون، بدرجات متفاوتة يستطيعون دعم مبادئهم بمقتطفات كثيرة من كتاب ايما «Emma» لـ «شفافيتزر» «Schvitzer» مروراً بكتاب «لسالى» «Lasalle» «القانون الحديدى للأجور».. إلى كتاب «كارل

ماركس» رأس المال إلخ... ثم فى الأقسام الأكثر علوا، تبدأ فى الظهور تدريجيا، أصنافٌ أخرى من الأفكار، غائبة عن الأقسام التى ذكرناها (١) تظهر «العلوم والفنون المرئية والمسوعة». فى مجال العلوم لسكان هذا القسم بأع كبير، لا يعترفون إلا بالشئ الذى يمكن وزنه وقياسه، وماعدا ذلك، فإن كل شئ باطل. نفس الباطل الذى نسبوا إليه بالأمس النظريات التى ثبت صحتها اليوم.

وفى مجال الفن.. يتسمون بالطبيعية، بمعنى أنهم يعترفون ويقدرّون «الذاتية» و«الفردية» ورهافة الحس فى الفنان. رغم ذلك فإنهم يَضمرون قدراً من الشك والقلق وشيئاً من عدم الأمان، وهو شك فلسفى أكثر منه ماديا وهو ناجم من وعيهم بأن الحكماء ورجال الدين والفنانين الذين يقدسونهم اليوم كانوا يذمونهم بالأمس ويصفونهم بأسوأ النعوت. إن لسان حال هذه الطبقة يقول: «إذا كان علم اليوم الذى كان مرفوضاً من أهل الأمس، وعلم الأمس مرفوضاً منا اليوم، أفلا يجوز أن ينكر أهل الغد ما نراه علما؟ ويجب أكثرهم شجاعة: «هذا جائز» ثم يظهر أناس يستطيعون

(١) ربما يكون كاندنسكى قد تأثر بنظرية البناء للفوقى والبناء للتحنى الماركسية عند تقسيمه مثله للرمزى إلى مستويات. (محمود بقشيش).

التفريق، والتمييز، فيجدّدون المسائل التى عجز علم اليوم عن شرحها، فيسألون أنفسهم: «أيستطيع العلم، إذا هو استمر فى الطريق الذى سلكه أن يصل إلى حل هذه المسائل؟ .. فى هذه الأقسام، أيضاً، علماء مهنيون يذكرون زمانا كانت فيه الحقائق المعترف بها الآن من قبل الأكاديميات كحقائق ثابتة، قد كانت موضع إنكار من نفس الأكاديميات، وفلاسفة فى علم الجمال يكتبون كتباً عظيمة عن فن كان بالأمس يُعدُّ لغوًّا، وهم بكتابة هذه الكتب إنما يرفعون حواجز، تخطأها الفن مؤخرًا، ووضع حواجز جديدة يُفترض أن تبقى إلى الأبد فى الأماكن التى اختاروا أن يضعوها فيها. إنهم «لا يلاحظون» أنهم مشغولون بوضع الحواجز، وحتى لو لاحظوا هذا الأمر فإنهم غداً يكتبون كتباً جديدة، ثم يضعون حواجزهم لمسافة أخرى فى الطريق وبسرعة.. وبعض هذا الأداء كما هو بلا تغيير حتى يتم إدراك أن أكثر مبادئ الجمال تطرفاً لن يكون أبداً ذا قيمة للمستقبل ولكنه ذو قيمة للماضى.. ومن ثمَّ يستحيل وضع نظرية لمبدأ يسرى على أشياء تكون فى المستقبل، وما من شئ ينتمى إلى روح المستقبل إلا وكان تحققه فى الإحساس، والطريق الوحيد لهذا الإحساس هو موهبة الفنان إن «النظرية» هى المصباح الذى يضيء أفكار

الأمس المتحجرة، والماضى البعيد. كلما ارتفعنا فى المثلث ازدادت الصعوبات مثل المدينة المبنية طبقاً لأصح خريطة معمارية؛ قد تهزها - فجأة - قوة الطبيعة الجامحة. نفس الشئ يحدث فى المستوى الروحى للإنسان. تحدث الهزّة العنيفة فينهدم، فى جانب، حائط هائل، ويصير أنقاضاً. وفى ناحية أخرى أطلال برج ضخم كان يوماً يمتد حتى عنان السماء، قائماً على عُمْدٍ يُفترض أنها ركانز روحانية لا تُبلى. الكنيسة المهجورة تنهار، والقبور المنسية تتشقق، ومنها تتسلل الأشباح المنسية. ويظهر على وجه الشمس النمش، والشمس تحلك، فأى نظرية تقدر أن تحارب الظلام؟!

فى هذه المدينة يعيش - أيضاً - أناسٌ أصمّتهم الحكمة الزائفة، فيتجاهلون الانهيار، وأعمتهم الحكمة الزائفة فما يقولون إلا: شمسنا ستبزغ أكثر إشراقاً كما لم تشرق من قبل ويختفى النمش.. ولكن سيسمع هؤلاء الناس وسيبصرون يوماً. ثم نمضى إلى أعلى فلا نجد هذه الحيرة والدهشة، بل نجد «العمل» مستمراً، يهاجم تلك الركانز التى أقامها الناس. نجد هناك رجالاً مهنيين آخرين، علماء يختبرون المادة، المرة بعد المرة لا تخيفهم مشكلة، أى مشكلة، ثم هم أنفسهم يُلْقُونَ الشُّكَّ على نفس المادة التى كانت عندهم

بالأمس، أساس كل شيء، وعندئذ يهتز الكون.. وهكذا يأتى كل يوم بنظرية علمية، يبتكرها مكتشفون جدد، يتخطون بها حاجز النبوة، ناسين أنفسهم، وينضمون إلى غيرهم من جنود يحتشدون من أجل اقتحام ذروة من ذرى قلعة جديدة، متأبئة، لا تستسلم، ولكن هيهات، فما من قلعة يستحيل على الإنسان فتحها، فمن جهة.. هناك حقائق أصبح معترفاً بها الآن وكانت من قبل توضع فى عداد النصب والاحتياال، وحتى الصحافة.. فهى خادم طيع للنجاح الدنيوى، وزورق ينشر قلوغه لكل ريح. وما أكثر العلماء - على اختلافهم - وفيهم المسرفون فى ماديتهم الذين يكرسون أنفسهم فى مسائل مشكوك فى جدواها.

من جهة أخرى.. يزداد عدد الذين لا يثقون بمناهج العلم المادى عندما تتناول مسائل تتصل بالمادة أو «مادة» يستحيل على عقولنا الوصول إليها، يلجأ هؤلاء القوم إلى أزمنة كاد ينساها الناس لكى يستعينوا بمناهجها التى كاد ينساها الناس أيضا. وعلى أية حال.. ما تزال هذه المناهج حية، معمولاً بها، فى شعوب نراها من علياء معرفتنا نحن. ومن هذه الشعوب الهنود . وهؤلاء يواجهون العلماء من أهل حضارتنا بمشاكل، هى إما مشاكل مررنا ولم نلاحظها، وإما

لحظناها ولكننا تجاوزناها بكلمات سطحية وتفسير أكثر سطحية.

وكانت السيدة «بلافاتسكى E. P. Plavatsky» قد عاشت سنوات بين قبائل الهنود، واستطاعت أن تكشف العلاقة بين هؤلاء «المتوحشين» و«حضارتنا» ومنذ بدأت حركة روحية هائلة، تضم إليها عدداً كبيراً من الناس، ونجحت في تكوين جمعية الإشراق - الصوفية الكشفية - وهي تتألف من جماعات، تحاول أن تصل إلى ماهية الروح من مدخل العلم الباطن. لقد وضعت السيدة «بلافاتسكى» نظرية في التصوف^(١)، في شكل حوار من سؤال وجواب، وكلاهما دقيق، ويستطيع الباحث أن يجد لأسئلته إجابات من وجهة نظر إشراقية^(٢).

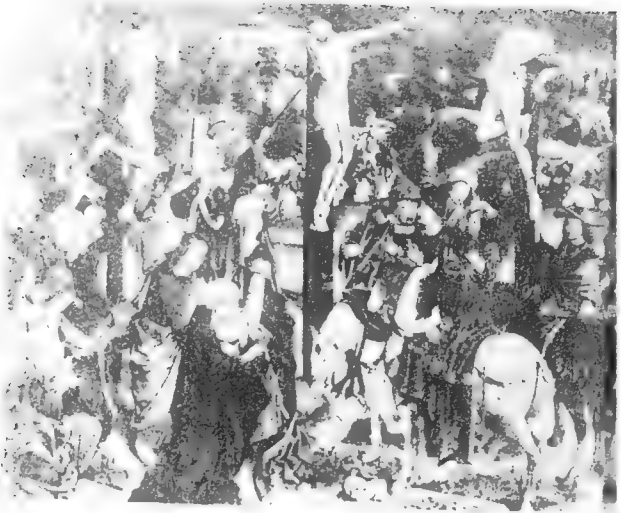
والإشراق - عند بلافاتسكى - مرادف لمعنى «الحقيقة السرمدية». إن حامل مشعل الحقيقة الجديد، يجد عقول الناس مهياة لرسالته، ولغة معدة له يكسوها الحقائق الجديدة، وتنظيماً ينتظر مقدمه، ويمقدمه نزول الحواجز المادية الإلية، ونزول الصعوبات من طريقه.

(١) انظر كتاب بلافاتسكى Key of rheosophy - London- 1889

(٢) المقصود... «نظرية في الرهبة» (محمود بقشيش) .

وتقول «بلافاتسكى» ستتبدل الأرضُ سماءً فى القرن الحادى والعشرين، وبهذه الكلمات المتفائلة تخدم «بلافاتسكى» كتابها. وعندما هزّت يد «نيتشه» «Netzche» القوة أركان العلم والأخلاق، انصرف لإنسان بعينه عما هو خارج نفسه إلى ما هو داخلها. ومن ثم.. فإن الأدب والموسيقى، والتلوين هى أولى العوالم البالغة الحساسية التى تتجلى فيها الثورة الروحية. فعلى مرآة هذه العوالم تنعكس صورة الحاضر المعتم، وتظهر نقطة شاحبة من الضوء لا يكتشفها إلا القليلون، وربما عشت عيونُ تلك القلة يوماً، غير أنها تنصرف عن حياة حاضرها الخالية من الروح إلى تلك الماهيات، الجوهرية الأفكار، التى تفتح مغاليق الأبواب على أفاق حرة، تنطلق إلى رحابها الممتدة: الروح فى مجاهداتها، وتطلعاتها. من هؤلاء المكابدين فى عالم الأدب، الشاعر متيرلنك «Materlinck» إذ ينقلنا إلى دنيا نسميها - إن صواباً أو خطأ - دنيا خارقة للطبيعة وفوق الطبيعة، فالأميرة «مالين Maleine» والأميرات السبعة، والعميان إلخ.. شخصيات لا تنتمى إلى الماضى كما كان يفعل «شكسبير» وهى

٢ - لوحة «الصلب» .. لفيفكتور وهنريش دويج - (ميونخ).



لوحة «الصلب» .. لفكتور وهنريش دو نويج - (ميونخ) .

شخصيات ضلت طريقها فى السحب، وتلاحقها قوى خفية كئيبة. إن ظلمة الروح، والقلق، والخوف تسود العالم، ولعل «متيرنك» كان من أوائل المصلحين فى مجال الفن، والعرفان الذين تنبأوا، وعملوا من أجل زوال ذلك الفساد، وذلك الانحطاط الذى يُضِلُّ الروح. ^(١)

إن سلاح «متيرنك» كان الكلمة، والكلمة تعبر عن نسق داخلى، كما تشير إلى شئ مرئى، فى كثير من الحالات. فإذا لم يكن هذا الشئ مرئيا فإن عقل السامع يتلقى إنطباعا مجرداً فقط، بمعنى، تحليل الشئ من ماديته، يقابله نبض يتكون مباشرة فى القلب.

إن الإيقاع الناشئ عن تكرار لفظة بعينها، عبر مسافات زمنية محددة ليس مجرد تنظيم شكلى محض، بل ينقلت منه ما يمكن وصفه بالروحانية. قد تستمع بالمصادفة، إلى نغمة وترية، مرحة أو حزينة، فإذا بها تكشف لنا عن لحظة عاطفية قديمة، ولا تدري كيف تم هذا الإيقاظ، ولا كيف أتيح للروح أن تُشرق. إن الفنان هنا لا بد له من رعشة الروح تلك. إن كل ما يستطيعه ليس إيقاظ شئ فى ذاكرة المتلقى. بل فى خلق نظام

(١) وإلى هذه القبيلة من العرفان الذين تنبأوا بالفساد والانحطاط يضاف أيضا «الفريد كوبان» Alfred Kubin، إذ تنبؤ فى رسوميه وفى روايته «Die Andere Seite» قوة جارفة تفرقنا فى مناخ مرعب من الفراغ والفقر للحش.

إيقاعى، وإيحائى يتجاوز به حدود المعنى المباشر، إلى منطقة يمكن أن نطلق عليها، منطقة «مخاطبة الأرواح»^(١) إن لللفظة الواحدة فى الشعر معنيين، أحدهما ظاهر مباشر، والآخر باطنى - إيحائى وبهذه الثنائية يستطيع الشاعر أن يخاطب الروح، وشئ من هذا القبيل يمكن ملاحظته فى موسيقى «فاجنر» Wagner، ومقطوعته الشهيرة بعنوان «لايت موتيف» هى محاولة لإكساب شخصياته ذاتية وكيونة أكثر وأبعد من الضرورات المسرحية، وتأثير الأضواء ومنهجه فى إستخدام «موتيف» «motif» معين بمنهج موسيقى بحث، يخلق مناخاً روحياً عن طريق جملة موسيقية تسبق البطل وتبدو وكأنه يرسلها من أى مسافة. إن الموسيقيين المحدثين مثل «ديبوسى» Debussy يخلقون انطباعاً روحياً عند الاستماع إليهم، فهم يستلهمون الطبيعة ويلبسونها شكلاً موسيقياً خالصاً. ولهذا يوضع «ديبوسى» فى أغلب الأحيان مع الرسامين التأثيرين، على أساس أنه يشبه هؤلاء الفنانين باستخدامه الظواهر الطبيعية لبيان أغراض فنية. وأياً كانت الحقيقة فى هذه المقارنة، فإنها تؤكد حقيقة أن فنون الحاضر تتعلم بعضها من بعض، بل إنها تتشابه إلى حد كبير أحياناً.

(١) المقارنة بين أعمال Poe وميتزلنك Meterlink. تبين طريق الانتقال الفنى من «المادة» إلى «التجريد»

ومن التهور أن نقول إن هذا التعريف جامع شامل عند الحديث على أهمية «ديبوسى»، فعلى الرغم من تشابهة مع التأثيرين من الرسامين، فإن «ديبوسى» يهتم إهتماماً كبيراً، وعميقاً، بالجرس الروحى.. فهولا يستخدم أبداً «النغمة» المادية كلها والتي هى من خواص الموسيقى المبرمجة.. ولكنه يسعى أساساً الى خلق تأثير تجريدى^(١).

ومن بعد، ومن قبل: تأثر «ديبوسى» تأثراً كبيراً بالموسيقى الروسية، وموسيقى «موسورجسكى» «Mussorgsky» على وجه الخصوص، ومن هنا، ليس بمستغرب أن يكون قريباً من موسيقى روسيا الشباب، وعلى رأسهم الموسيقى «سكريابين» «Scriabin». إذ أن تجربة المستمع إلى موسيقاهما واحدة فى أحيان كثيرة فالمستمع يجد نفسه وقد اختطف بعد سلسلة من التنافر فى الموسيقى المعاصرة إلى عالم مسحور من الجمال التقليدى بصورة من الصور، وأحياناً يشعر بشئ من الإهانة بعد أن صار أقرب إلى كرة التنس، فوق الشبكة، تتأرجح بين طرفين: جمال خارجى، وآخر باطنى، وللأسف فإن معظم الناس يتعلقون بالجمال الخارجى. هنا ينفرد

(٢) لقد برهنت عدة تجارب على أن مثل هذا الجو الروحى يمكن أن يتسبب لا إلى الأبطال وحدهم ولكن إلى كل انسان أيضاً. فالصائرون يستحيل عليهم، مثلاً أن يبقوا فى غرفة كان فيها شخص يناقشهم روحياً.

الموسيقي النمساوي «أرنولد شونبرج» (ARNOLD SCHONBERG) وحده تقريباً بعزل نفسه عن الجمال التقليدي. يقول في كتابه «الهارمونيا» (Harmonielehre)، كل تركيبه من النغم، وكل تطوير للحن ممكن، غير أنني بدأت أشعر بأن هناك قواعد محددة، وشروطاً، تميل إلى إستخدام هذا التنافر في الأصوات. وهذا يعني عند «شونبرج» إن حرية الإبداع ليست مطلقة. وإن كل عنصر ينجز قدرأ محدوداً من الحرية، ولكن.. مامن عبقرى، مهما بلغت درجة عبقريته يستطيع أن يتعدى حدود حريته. ولكن مقدار حرية كل عصر يجب أن يزداد باستمرار لقد استطاع «شونبرج» بكل طاقته، أن يصل إلى ما يمكن وصفه «بالهارمونية الروحية». وقد نجح بموسيقاه، أن يتخطى حدود آلية السمع إلى رحابة الروح. ولقد سارت الحركة التأثرية في الرسم في طريق مواز، تراه في أكثر أشكالها إستمساكا بدستورها الفلسفي، والطبيعي فيما يقال له: «التأثرية الجديدة» (Neo - Impressionism)، وتتجلى نظريتها في إبراز كل وهج الطبيعة ولالاتها، لا الوقوف عند مجتزئات معزولة من المشهد الوصفي.

ويستدعي الاهتمام أن نلاحظ ثلاثة مذاهب معاصرة في «التصوير» ومتخالفة تخالفاً كلياً، تمثلها ثلاثة مجموعات من

الفنانين هي: ١- روسيتي Rossetti وتلميذه «بيرن جونز» Burne Jones وحواريهما. ٢- بوكلين Bocklin ومدرسته.

٣ - «سيجاننتيني Segantiny وحواريوه الذين لاقية لهم من فناني التصوير الفوتوغرافي. لقد اخترت هذه المجموعات الثلاث لأوضح بالشواهد السعي لاكتشاف التجريد في الفن. سعى «روسيتي» لأن يبعث من جديد اللامادية non - materialism التي كانت سائدة قبل عهد «روفائيل». وانشغل «بوكلين» برسم المناظر «الميثولوجية» (الأسطورية في الأديان القديمة)، غير أنه على النقيض من «روسيتي» أعطى أساطيره وشخصه شكلاً حسيّاً صلباً، أما «سيجاننتيني» - وهو في الظاهر أكثر الثلاثة مادية - فقد اختار للوحاته أكثر الموضوعات اعتيادية، مثل الجبال، والحجارة والأبقار الخ يرسمها، في أغلب الأحيان، بأدق تفصيلاتها الواقعية، ورغم ذلك فإن قيمة روحانية رفيعة تشع من لوحاته. كان هدف الثلاثة واحداً، هو الإمساك بما هو «باطن» وروحي «عبر إجابة الوصف «الخارجي». وهذا «سيزان» الذي جعل من كوب شاى ينبض بالحياة. كوب بسيط، ينتمى إلى موضوع

٣ - لوحة «النزل من على الصليب» .. لابريشت دورر - (ميونخ).



لوحة النزول من على الصليب .. لالبرشت دورر - (ميونخ) .

«الطبيعة الجامدة» ولكنه تعامل معها باعتبارها كياناً حياً. لقد كان «سيزان» ممن وهبهم الله موهبة استبطان الحياة فى كل شئ. اللون والشكل عنده - كلاهما - متسق مع التناغم الروحى.. الانسان، والشجرة والتفاحة، عناصر استخدمها «سيزان» فى إبداع شئ يُقال له «صورة»، وهذه الصورة هى فى حقيقتها قطعة من العالم الباطنى، والفن الحقيقى. نفس القصد يحفز إبداع «هنرى ماتيس». أحد عظماء شباب فرنسا، فهو يرسم «صوراً» «Pictures» ولكنه يتجاوز المرئى إلى الإيحاء بما هو روحى. ولكى يبلغ غايته فإنه لا يحتاج إلا لأن يبدأ من الشئ المراد تصويره (إنساناً كان أو أى شئ مهما كان) ولأنه موهوب موهبة خاصة فى فن التلوين، فإنه يميل إلى توكيد عنصر اللون. لهذا فإنك ترى لوحات «ماتيس» مفعمة بالحياة - الظاهرة والباطنة - لكن لأنه فرنسى فإن لوحاته تسودها أنغام رقيقة، ترتفع بين حينٍ وحين إلى ذروة من نرى جبل يتخطى السحب. بينما يتجه «بيكاسو» إلى تلك «الجوانية» عبر أسلوب تركيبى يعتمد التناسب والتوفيق فوق مسطح اللوحة. وتتسق كل تجارب «بيكاسو»، ومراحله المختلفة، فى جوهر ثابت هو «الشكل» الفنى المبتكر. ومن ثم يتفق «ماتيس» و «بيكاسو» فى الغاية، ويختلفان فى الوسائل، فماتيس وسيلته اللون، و«بيكاسو» وسيلته «الشكل».

الهرم



يتباهى كلُّ فنٍّ بما لديه من كنوز، ويدَّعى كل منها إنه
الأقدر على مايقوله بلغته، لكن.. على الرغم من الاختلاف
الذى يميِّز كل فن عن الآخر - وربما بسبب هذا الاختلاف - لم
يحدث أن تقاربت هذه الفنون، واتصلت بعضها ببعض، كما
فعلت في أيامنا هذه وتكشف لنا الظواهر الفنية أن بكل بذرة

فنية حياة تتجه إلى «التجريد» ويجد الفنانون أنفسهم وقد طبقوا - بوعى أو بغير وعى - وصية «سقراط» القائلة: «اعرف نفسك» ويحتاج الوصول إلى هذه الغاية إلى مكابدة طويلة. والمدهش أن كل المبدعين، فى المجالات الابداعية المختلفة، قد أدركوا أن الموسيقى خير معلم للجميع، إن التأمل يدرك أن هذا الفن قد ظل لقرون فناً لا يصف ظواهر الطبيعة بل يُعبر عن روح الفنان. لهذا يتجه الرسام الحديث إلى استعارة مناهج الموسيقى من نغم، وإيقاع، كما يستعير البناء الحسابى التجريدى، وفى تكرار «نغمات» الألوان، وفى ادخال الحركة على الألوان. إن الاستعمارات المنهجية بين الفنون المختلفة تثرى بعضها بعضاً، على شرط ألا تكون الاستعارة متعسفة فعلى سبيل المثال تستطيع الموسيقى، وهى تعالج موضوع «الشكل»، أن تحقق ما لا يستطيع الوصول إليه فن الرسم. الموسيقى تمتلك - مثلاً - تحت تصرفها «الإيقاع الزمنى» بينما لا يستطيع الرسام إلا أن يقدم لنا رسالته فى لحظة واحدة من الزمن^(١).

إن فن الرسم فى هذا العصر مشغول بإعادة صياغة أشكال الطبيعة، وظواهرها، واختيار قدرته ومناهجه لمعرفة

(١) هذه المقولة عن الفوارق تصنيفية، فبعض أساليب الفن الحديث يمكن وصفها «بالزمكانية» مثل أسلوب «الكينيتيك أرت» - (محمود بقشيش).

امكانياته، كما فعلت الموسيقى منذ عهد قصي، ثم استخدام قدراته لتحقيق غاية فنية صادقة.

وهكذا.. يتداخل، ويتجاوز، كل فن مع الفن الآخر، وانطلاقاً من هذا التداخل والتجاوز يولد الفن العظيم حقاً. ومن هنا كان كل انسان يثرى الجانب الروحي في تجربته الفنية، عونا في بناء الهرم الروحي الذي سيبلغ، يوماً، عنان السماء.

الفصل الثاني

حول فن التلوين



سيكولوجية اللون

إن تسريح النظر فوق لوحة الألوان، أمر له نتيجتان: أولهما: انطباع مادي بحت، فيه تُلذذ ورضى بالألوان الجميلة. غير أن هذه الإثارة المادية لاتدوم طويلاً، لأنها سطحية عابرة. وعلى الرغم من سطحية الأثر، فإن هذه الألفة بالألوان تُعدُّ نقطة البداية، والحلقة الأولى في سلسلة من الإثارات المركّبة، تجمع بينها علاقة، وتصل خطوة خطوة إلى طبقة من طبقات الروح. إن الطفل الذي يرى الضوء يشترق إلى الإمساك به، وعندما ينفذ (فعل) الإمساك تُلّسعه السخونة، ويجعله الألم أكثر احتراماً وحرصاً مع الضوء، غير أنه يكشف ما هو أهم من الألم وهو حقيقة الضوء المتعارضة، الذي يضم جانباً ودوداً، وآخر عدوانياً، وفي هذا السياق يكشف حقائق توكيدية، منها حقيقة أن الضوء يطرد الظلام ويُطيل زمن النهار، وأنه ضروري للتدفئة، وانضاج الطعام، وضروري لفن المسرح الخ.. من جماع هذه

الاكتشافات تتألف المعرفة بالضوء، معرفة ترسخ فى عقله رسوخا لا يتزحزح، وفى المقابل فإنه يتعرف على نقيض النور وهو الظل، ويكتشف أن الأشجار تلقى الظلال، والجياد تجرى بسرعة، كما يكتشف أن السيارات أسرع منها، وأن الكلاب تعض، وأن الشخص المنعكسة صورته بالمرآة ليس إنسانا حقيقياً بل صورة . ويتطور الانسان، وتتسع دائرة تجاربه، والخبرات التى يكتسبها من الكائنات المختلفة، ويصبح لها معنى باطن، وجرس روحى فى النهاية. نفس الشئ بالنسبة إلى الألوان. تبدأ العلاقة بانطباع وقتى. سطحي لكن.. ليس معنى سطحيته أنه يتساوى عند الجميع، فلاشك أنه يختلف من متلق لآخر تبعاً لدرجة حساسيته. إن العين يجذبها الضوء واللون الواضح بشدة، ويجذبها أكثر اللون الدافئ. الواضح. فاللون القرمزى - مثلاً - له سحر اللهب، واللهب يجتذب الانسان، منذ كان الانسان.. إلا أن اللون الأصفر الليمونى يؤذى العين، إيذاء نغمة بوق جهيرة للأذن، فينصرف الناظر بحثاً عن راحته فى اللون الأخضر أو الأزرق، لكن بالنسبة للروح الأكثر شفافية يكون تأثير اللون أعمق وأبلغ إثارة للمشاعر، وبهذا يصل إلى النتيجة الأساسية الثانية للنظر إلى الألوان: الأثر السيكلوجى.. فهى

تثير هزة روحية. وسواء كان الأثر السيكولوجي للألوان أثرا مباشرا، أم كان الأثر السيكولوجي نتيجة التداعى فتلك مسألة فيها نظر.

فلأن الروح متحدة بالبدن، يجوز أن تمر الروح بتجربة وهزة نفسية سببها اضطراب فى البدن - مثلا - اللون الأحمر، قد يسبب احتياجا فى النفس شبيها لما يحدثه منظر النار واللهب، لأن اللون الأحمر الوردى هو لون النار، ويتدرج الاحتياج النفسى، باختلاف درجات اللون الأحمر، فالأحمر الفاتح - مثلا - قد يدفع المتلقي إلى النفور لاقترابه من لون الدم المسفوح. معنى هذا ببساطة أن اللون يوقظ إثارة بدنية، لها، يقينا، عملها وتأثيرها بالتالى على الروح.

ان المرئيات جميعا لا يتوقف تأثيرها عند جهاز «العين» ولكنها توقظ فى النفس مجموع الخبرات الفردية والإنسانية، كما توقظ خبرات حسية. جزئية - لحواس غير «العين» فى ذات الوقت. فعندما نصف - على سبيل المثال - اللون الأصفر الليمونى بأنه لون حمضى . لاذع . فذلك لأنه لون «ينكرنا» بطعم الليمون . وفى هذا الشأن يحكى طبيب من الأطباء (دريزنر بألمانيا) عن أحد مرضاه ويصفه بأنه لا نظير له فى

حساسيته المفرطة، ويقول الطبيب إن مريضه هذا عجز عن أكل نوع معين من الصلصة قبل أن يطعم شيئاً له لون أزرق! ومن هنا يمكن شرحاً لهذا أن نقترح أن الطريق إلى الروح عند ذوى الإحساس المرهف للغاية مباشر ، وأن الروح نفسها قابلة للانطباع إلى حد أن أى انطباع بحاسة الذوق يتصل بالروح مباشرة ، ثم ببقية الحواس ، غير أن حاسة الذوق ليست وحدها المرتبطة بحاسة النظر ، وليست العين بالتالى هى الحاسة الوحيدة القادرة على ترجمة «الملامس» فهناك من الألوان ما يوصف بأنه خشن ، أو لزج ، أو ناعم، أو متماسك ، حتى ليخيل إلى المرء أن يلمسها بأنامله .

وليس علينا أن ندهش عندما نلتقى بتشبيهه: «هذا لون معطر» . ان الذين سمعوا عن العلاج بطريقة «الكروموتيراجى» Chromotherapy يعلمون بأن الضوء الملون يمكن أن يزاول تأثيرات محددة عل البدن . وقد جرت محاولات باستخدام ألوان عديدة مختلفة لعلاج كثرة من الأمراض العصبية. وبرهنت هذه المحاولات على أن الضوء الأحمر يثير ويبهز القلب ، بينما يمكن للضوء الأخضر أن يحدث شللاً مؤقتاً، لكن حينما يأتى الألوان لتطبيق هذه التجارب على الحيوان وحتى النبات تتساقط نظرية التداعى .

ومن هنا يتحتم على المرء أن يقر بأن القضية لم تخضع بعد للبحث حتى الوقت الراهن ، ولكن اللون يستطيع أن يُمارس تأثيراً هائلاً على البدن، لأنه «كائن حي» . ولا تكفى كذلك نظرية التداعى فى المجال «السيكولوجى» فاللون بذاته قوة، تؤثر تأثيراً مباشراً على الروح، واللون - من بعد ومن قبل - هو لوحة المفاتيح ، والعين هى المطارق ، والروح هى البيانو بأوتاره الكثيرة، والفنان هو اليد التى تعرف كيف تضرب مفاتيحاً هنا ، ومفاتيحاً هناك ، لإحداث النبرات والاهتزازات الموسيقية فى الروح والنفس ، وإذن ، يثبت أن جرس اللون يعتمد بالضرورة على جرس يتوافق معه فى روح الإنسان .. وهذا واحد من المبادئ الهادية إلى الحاجة الكامنة الباطنة فى الإنسان .



لغة الشكل واللون

إذا خلت نفس إنسان من
الموسيقا، ولم تتحرك
مشاعره لسماع الاصوات
المتناغمة، فهو إنسان لا
يصلح إلا للسلب والخيانة
والخداع .

تاجر البنفكية لشكسبير

الفصل الخامس ، المشهد الأول

إن الموسيقى كامنة فى فطرة الإنسان ، لهذا تؤثر فى الروح مباشرة . ويقول «ديلاكروا» : «كل امرئ» يعرف أن اللون الأصفر والبرتقالى والأحمر كلها ألوان توحى بالفرح والوفرة. هاتان المقولتان تكشفان عن العلاقة الحميمة بين الفنون بشكل عام ، وبين فن الموسيقى وفن الرسم الملون بشكل خاص . وقال «جوته» : «لفن الرسم الملون أن يعتبر العلاقة بين الفنون ركيزة محورية له .» وبهذه «الملاحظة / النبوة» يبدو «جوته» وكأنه هو الذى تنبأ بالموقع الذى يحتله فن الرسم الملون الآن ، إذ يقف هذا الفن - فى الواقع - فى أول الطريق المؤدى به - إذا هو استقل بامكاناته - إلى التجريد ، أى إلى التكوين الفنى الخالص .

ولفن «التلوين» سلاحان تحت تصرفه :

١ - اللون .

٢ - الشكل .

إن «الشكل» Form يجوز أن يكون كافياً وحده لتمثيل شيء (حقيقى أو وهمى)، ويوجد فى حيز يتحدد به. أما اللون، فيستحيل عليه أن يمثل - وحده - شيئاً ، بل يستحيل عليه أن يستغنى عن «حدود» أيا كانت ^(١) فإن مدىً لا نهائياً من اللون الأحمر يمكن أن تراه بالتصور العقلى ، فحين نسمع لفظة «الأحمر» نستحضر لونا أحمر بغير حدود ، فإذا كان لا بد من الحدود اضطررنا إلى استحضارها عمداً. إن تصورنا للون الأحمر يترك أثراً فى الروح ، غير محدد، أقول «غير محدد» لأن الانطباع بذاته لا يوحى بدفء أو برودة. وهو غير محدد لأن الجرس الروحى موجود بغير حاجة إلى خلع مثل هذه الصفات الناشئة عن الدفء أو البرودة .

حالة مماثلة : « صوت بوق» يسمعه المرء حين تنطق لفظة «بوق». هذا الصوت تسمعه الروح دون حاجة إلى وجود

(١) * انظر كتاب «والاس ريمينجتون Wallace Rimington» موسيقى اللون .

جسد «البوق» مرثياً للعيان . نسمعه في الفضاء أو في غرفة، يُعرَفُ عليه بمفرده أو مصاحباً لآلات موسيقية أخرى ، في يدي نافخ بوق، أو يدي صياد، أو جندي، أو موسيقي محترف. غير أن الأمر يختلف عندما يقدم اللون الأحمر في شكل مادي محسوس، كما في حالة الرسم.. عندئذ لا بد أن صاحبه علاقات محددة المعالم، من الألوان المكمل، ومن العلاقة بين اللون والشكل تولد «قضية تأثيرات القالب» فالقالب وحده، حتى إن كان مجرداً تجريداً كاملاً أو هندسياً فإن له قدرة على الإيحاء لا تتوقف، تأمل - مثلاً - المثلث، فبفضّ النظر عن كونه حاد الزاوية أو منفرج الزاوية أو متساوي الاضلاع، فإن له قيمة روحانية خاصة، وهي قيمة بالنسبة للقوالب الأخرى يمكن تعديلها بشكل ما، وينسحب هذا على شكل الدائرة والمربع وكل شكل هندسي يمكن تصويره وهكذا يتضح تأثير الشكل واللون؛ «مثلث أصفر»، و«دائرة زرقاء»، و«مربع أخضر» أو «مثلث أخضر»، و«دائرة صفراء»، و«مربع أزرق».. كلها مختلفة ولها قيم روحية مختلفة . من البديهي أن كثيراً من الألوان تتخالف مع

٤ - لوحة «العائلة المقدسة» .. للفنان رافاييل - (ميونيخ). ←



لوحة «العائلة للقدسة» .. للفنان رافاييل - (ميونخ) .

قوالبها الشكلية، فالألوان ذات المذاق الحاد تحتاج الى شكل هندسى حاد. والألوان الناعمة الرقيقة تحتاج إلى أشكال مستديرة أنثوية. ومع ذلك لا يجب التعميم، فليس كل مزيج غير متناسب من القوالب والألوان نشازاً بالضرورة، بل لعله، بقليل من التحريك، يكشف الطريق لإمكانات جرسٍ جديد. ولأن الألوان والقوالب لا تحصى فإن آثارها، والمزج بينها، يبقى معنا لا ينضب.

إن «ال قالب الشكل» فى معناه الضيق لا يعدو كونه الخط الفاصل بين الأسطح الملونة، وذلك هو معنى القالب الظاهرى، غير أن لل قالب أيضاً معنى باطنياً، متعدد الكثافات. والقالب من حيث هو، هو تعبيرٌ ظاهرى عن ذلك المعنى الباطن لل قالب. وعَوْدُ إلى مثال «البيانو» الذى ذكرناه آنفاً نقول إن الفنان هو اليد التى إذا دَقَّت على هذا المفتاح أو ذاك فإنها تؤثر فى روح الإنسان، بهذه الطريقة أو تلك، من هنا يثبت أن جرس «ال قالب» يجب أن يستند إلى هزة مقابلة فى روح الانسان. وهذا مبدا مرشد إلى الحاجة الباطنية. إذن.. فإن مهمة تحديد الأسطح الملونة، وهى الوجه الظاهر، تبلغ غايتها عندما تكون قاهرةً على التعبير عن «الوجه

٥ - لوحة «الستحمام» .. لبيول سيزان - (قاعة برنهايم الصغير - باريس).



لوحة «الاستحمام» .. لـ جيمس سيزان - (قاعة برنهام الصغير - باريس) .

الباطن». لا يوجد إذن قالب مادي خالص، بل يستحيل على الفنان أن يبدع موضوعاً مادياً بحتاً بينما يمتلك يدين، وعينين، وعواطف. إن كثيراً من الفنانين الصادقين يسعون إلى التعبير عن موضوعات، عن طريق ما كان يسمى - يوماً - «نسب الكمال» ثم «الاختيار» ثم ما يسمى غداً باسم ثالث مختلف. كان طبيعياً أن تزحف فكرة «المجرد» بدورها إلى الفن ، على الرغم من أنها حتى أمس كانت موضوعاً للسخرية، ويظلها الغموض والالتباس الناشئ عن المثل المادية السائدة، وكان من الطبيعي أيضاً بعد اقتحام «المجرد» عالم الإبداع الفني ، أن تبقى تركبة البناء العضوي المادي ، فيحدث التحالف بين «المجرد» و «العضوي» في كيانٍ مرئىٍ واحد .

ونستطيع الزعم الآن بأن هذا التحالف قد قوى من صفة القبول . نأخذ مثلاً : تكوين يجمع بين شخصٍ آدمية وأشكال هندسية، يسأل الفنان نفسه : هل هذه الشخصيات الأدمية ضرورية لا مفر منها ، أم ينبغي استبدالها بأشكال أخرى تتسق مع الإيقاع الأصلي للتكوين الإجمالي للوحة؟

نحن هنا ، أو بمعنى أدق ، الفنان هنا أمام خيارين ، إما أن يضحي بالعضوي ، أو يضحي بالمجرد . ومرة أخرى نعود إلى مثل «البيانو» : نضحى بالألوان أم بالقوالب ؟

على أى أصبع من أصابع «البيانو» يتعين على الفنان أن يلمسها ؟

فى النهاية يجد الفنان أن عليه أن يضحى بما هو مُشْتَتُّ للروح فيجد نفسه متوغلاً فى مملكة التجرد . ولكن .. هل معنى ذلك ، إذن ، أن علينا أن نتخلى كليةً عن كل الموضوعات المادية وأن نرسم ما هو مجرد فقط ؟

إن مشكلة استحداث الإيقاع بين ما هو مادى وما هو غير مادى ، تجيبنا على سؤالنا ، فكما توقظ «كل كلمة» فى النفس نغمةً باطنة كذلك يحدث مع كل «قالب / شكل» نرسمه . وحرمان الفنان نفسه من الإمكانية إنما يعنى الحد من قدراته على التعبير .. غير أن هناك إجابة أخرى على سؤالنا: إجابة يحق للفن دائماً أن يستخدمها كلما عن له سؤال يبدأ بلفظ «يجب» ، والحقيقة لا وجود إطلاقاً للفظ «يجب» فى الفن لأنه «حر» دائماً . تلك هى المشكلة الأولى ، أما فيما يتصل بالإشكالية الثانية وهى إشكالية «التكوين» - أى إبداع العناصر الفردية التى يتألف منها الكل - فيلزمنا أن نتذكر أن لنفس «القالب» نفس القدرة على الاستهواء ، والتغير ، ومن ثم فإن الإيقاع بدوره يتنوع بتنوع المتغيرات

فى الشكل، سواء فى العناصر المحورية أو العناصر التى
تبدو - للوهلة الأولى - غير ذات أهمية. كل عنصر له حضوره
، وفاعليته فى الشكل المرئى، لكن ليس معنى هذا أن أى فنان
قادر على تقديم صورة طبق الأصل لما يجول فى خاطره،
ووجدانه. إن تلك الأشكال المجردة التى لا يكون لها ترجمة
مادية تحتاج إلى سند نظرى لتبصير المتلقى. وبالمثل كلما
صار الفن أكثر صعوبة تزداد ثروته من التعبير، وفى الوقت
ذاته تتساقط مشكلة الإيهام والغموض ويحل محلها مشكلة :
إلى أى مدى يحجب، ويُبهم سحر شكل معين . ومرة أخرى
تتسع دائرة الإمكان : إمكان مزج سحر معمى، ملثم، بأخر ..
صريح، واستخلاص إمكانات جديدة للتداعى .

إن الحاجة الروحية تتألف من ثلاثة عناصر :

- ١- كل فنان، بما أنه خلاق، فى داخله شىء ما يطالبه
بأن يعبر، وهذا الدافع بطبيعة الحال شخصى .
- ٢- كل فنان، بما أنه ابن عصره فهو مدفوع لأن يعبر عن
روح عصره (وهنا يكمن عنصر الأسلوب الفنى)
- ٣- كل فنان، باعتباره خادماً فى حرم الفن ملزم بأن
يدعم قضية الفن .

شكل رقم (١)

(الاستجابة الداخلية
وأثرها على الروح)

أول زوج من التعارض (Antitheses)
أ و ب

أصفر ساخن = التعارض الأول
أزرق بارد

حركتان :
(*) أفقية
نحو المشاهد (جسدياً) ← → بعيداً عن المشاهد (روحياً)

بداية التشعيع (EX) (* *)
مجمع إلى الداخل (Concentric)
و

ب - أبيض مضئ = ثاني تعارض
أسود مظلم

حركتان :
(*) تنافري
تنافر أبدي ، لكن مع احتمالات للمستقبل (الولادة)
تنافر مطلق ، خالي من احتمالات المستقبل (الموت)
أبيض وأسود

(*) (*) بداية التشعيع (EX-) والتجميع إلى الداخل ، مماثل لحالة الأصفر مع الأزرق لكن أكثر حدة .

هذه العناصر الثلاثة من ثوابت الإبداع الفني فى كل العصور. ويرتفع مستوى الفنان كلما زاد احتفاله بالعنصر الثالث بالذات، وهذا ما يميز كل كبار المبدعين عبر التاريخ.

ولأن عنصرى «الأسلوب» و«الشخصية» يؤلفان ما يسمى «بالخصائص الزمنية» فإن خصوصية«التناول والتعبير تظل متحررة من قيد الأزمنة. وهذا ما يحفظ لشوامخ الإبداعات الفنية استمراريتها وقدرتها على التجدد الدائم.

* لهذا نرى إن الفن عبر الأزمنة ليس الشكل form الظاهر، ولكنه المعنى الباطن. نستخلص من هذا .. أن الحديث عن المدارس فى الفن، وعن معالم وخطوط التطور فيه وعن مبادئ الفن .. إلى غير ذلك، هو حديث مبنى على خطأ فى الفهم لا يؤدي إلا إلى التشويش والالتباس.

*على الفنان أن يصمُ أذنيه عن تعاليم عصره ولايلقى بالا إلا إلى اتجاه الحاجة الباطنة، ويصغى إلى كلماتها هى دون كل كلام، وحينئذ سيستخدم - أمنا من عثار وزلل - وسائل يعترف بها معاصروه أو يمنعونها ويحرمونها . ذلك

أن كل الوسائل مقدسة مادامت تطلبها وتفرضها « الحاجة الباطنية » .. وماعدا ذلك فكل وسيلة « حرام » مادامت تتجه إلى كبت الحاجة الباطنة أو تحجبها .

وتلك مثالية في الفن يستحيل صوغ النظريات فيها . فالنظرية في مجال الفن لا تسبق المزاولة والممارسة ، ولكنها تأتي بعدها . وكل شيء - بداية - مسألة إحساس ، وأى تنظير فيها يعنى نقصاً في ضروريات الإبداع التى تتمثل في الرغبة الباطنة في التعبير ، وهو أمر لا يمكن قياسه بكل دقة ، ومع ذلك فإننا نقطع بأن تلك الحاجة الباطنة هي الأساس فيما هان وصغر ، وفيما عز وكبر من هموم الفن ، غير إننا نبحث اليوم عن طريق يقصينا وينأى بنا بعيداً عما يمكن تسميته بفن «الظاهر» إلى فن «الباطن» والروح ، كالبدين يمكن أن يتطور ويقوى بالمران ، والمراس ، وكما يذوى البدن ، ويعجز بالاهمال ، تضمحل الروح إذا لم نتعهدا بالرعاية . ولهذا السبب يلزم الفنان أن يعرف نقطة البداية لمران روحه ومراسها .

ونقطة البداية هي دراسة الألوان ، وتأثيرها على الإنسان .

بدائية :

نختبر أثر الألوان - منفردة - علينا ، ونبتدع جدولاً
بسيطاً يساعدنا على فهم جوانب كل المسألة ومعالجتها .

يخطر على بالنا ، لأول وهلة ، قسمان من الألوان :

* ألوان دافئة وأخرى باردة.

* زاهية ، وأخرى داكنة .

ومن هنا يكون لكل لون ظلال أربعة من القدرة على
الاستهواء .

دافئ، فاتح ، أو دافئ، داكن .. أو بارد فاتح ، أو بارد
داكن .

إن المقصود من تقسيم الألوان إلى ألوان باردة وألوان
دافئة هو افتراض استهواء أصلى فى صفة اللون المادية .
وتتسم الألوان بحركة أفقية . تقترب الألوان الدافئة من
المشاهد بينما تتراجع الألوان الباردة، كما يحدث تأثير
تبادلٍ بين الألوان ، ويمكن وصفه بـ «المقابلة البلاغية» الأولى
فى الاستهواء الباطنى ، أمّا المقابلة البلاغية الثانية فتتمثل
فى العلاقة بين اللون الأبيض واللون الأسود ، وتنشئ
العلاقة التبادلية بينهما شريطاً من الدرجات البينية .

شكل رقم (٢)

(الاستجابة الحسية للالوان
للألوان المتقابلة)

الزوج الثاني من التعارض
ج و د

= ثالث تعارض
من التعارض الروحي الأول
المنطقي

الأخضر

ج - حركة
الأحمر

= الحركة الكامنة
= تقليل الحركة

أحمر

الحركة ذاتها



الحركتان الطاردة والمجمعة غائيتان

= رمادي

في الخليط البصري

في الخليط الميكانيكي بين الأبيض والأسود = رمادي

= التعارض الرابع

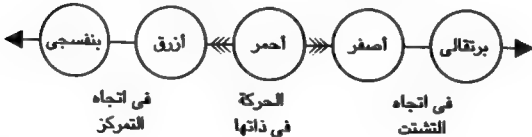
البنفسجي

د - البرتقالي

ينبتق من التناقض الأول من :

١- العنصر الأصفر الفعال عند دخوله على الأحمر = برتقالي

٢- العنصر الأزرق السلبي عند دخوله على الأحمر = بنفسجي



لو تأملنا علاقة اللون الأصفر واللون الأبيض فسنلاحظ حركة موحدة المركز ، وهى فى الوقت ذاته حركة غير متطابقة ولا مشتركة المركز ، ولتوضيح ذلك نرسم دائرتين وتلونهما . أحدهما باللون الأصفر والأخرى باللون الأزرق، عندئذ سنكتشف بشئ من التركيز أن حركة محورية تنتشر من الدائرة الصفراء وتقترب نحو المشاهد .. فى حين تتباعد الدائرة الزرقاء فى حركة حلزونية داخل حدودها . وكما تنشأ من العلاقة التبادلية بين اللون الأصفر واللون الأبيض درجة وَسَطِيَّة كذلك تنشأ درجة مقبولة ومتجانسة بين اللون الأزرق واللون الأسود ، بينما لا يكون الأمر كذلك عندما تقام العلاقة بين الأصفر والأسود، فنحن - بفطرتنا نقبل سطوع اللون فى مزيج الأصفر والأبيض، ولا نقبل إتجاهه إلى الدكنة.

إن العلاقة المتخالفة بين الأصفر والأبيض من جهة والأزرق والأسود من جهة أخرى، ليست علاقة مادية خالصة، بل ثمة بُعد روحى كامن فيها، يفرض نوعاً من القبول أو الرفض لمنتج العلاقة بينهما، وقد يكون المنتج الجديد بلا

٦ - لوحة مثقَر رقم ٤ .. لكائنتسكى (موسكو ١٩١١).



لوحة «تعبير رقم ٤» .. لكاندنسكى (موسكو ١٩١١)

حركة مثل اللون الرمادى مثلاً. إن درجات متفاوتة من الحيوية تكمن فى الألوان، فدرجة حيوية الأصفر والأحمر تتباين مع درجة حيوية الأزرق والأخضر مثلاً. إن للون الأصفر فى أى شكل هندسى - إذا أمعنا النظر - تأثيراً مقلقاً، ففى الأصفر لون دنيوى، عاجز دائماً عن حمل معنى عظيم، فإذا مزجناه بشئ من اللون الأزرق صار لونا لزجاً، وذلك على النقيض من اللون الأزرق الذى يستطيع التعبير عن المعانى العميقة، وهو على المستوى الحسى يتراجع عن المشاهد - كما قلنا من قبل - ويسبب ميل اللون الأزرق لأن يكون عميقاً فإنه يصبح من القوة بالقدر الذى يجعل جاذبيته الباطنه أقوى، خاصة إذا كان ظله أعمق، ولأنه لون السماء فهو يمنح الإحساس بالطمأنينة وراحة البال، فإذا اقترب اللون الأسود رجَّع لنا صدى حزن لا يكاد يكون بشرياً، فإذا ارتفع إلى اللون الأبيض - وتلك حركة لا تناسبه - ضعفت جاذبيته عند الناس، مع ذلك فإن اللون الأزرق الفاتح يشبه النأى، بينما يشبه الأزرق الداكن آلة التشيللو، أما إذ بلغ أقص درجاته دكَّنة صار أشبه بالأرغن الكنسى، وينتج عن مزج متوازن بين الأزرق والأصفر لون أخضر تتوقف به حركة اللونين معاً، فإذا بالتأثير الواقع على الروح تأثير

جامد. وهذه حقيقة يقرها علماء البصريات، وأطباء العيون، ومن هنا يعد اللون الأخضر أكثر الألوان إبتعاً للطمأنينة، غير أنه - بسبب رتابته - يتحول إلى مصدر سأم.

ومن هنا كانت الصور التي تمتلئ بشتى ظلال اللون الأخضر سلبية، وذلك على النقيض من الدفء فى اللون الأصفر، واللطافة والنسمة الحانية فى اللون الأزرق. إن اللون الأخضر لون برجوازى (!) متكيف ذاتياً، لا يمكن تحريكه. إنه لون الصيف الراكد، ولا تدب فيه الحركة إلا عند تحريكه نحو الأصفر أو الأزرق، ولا يفقد مع ذلك سماحته، وإيحاءه بالطمأنينة. وفى «الموسيقى» يمثل اللون الأخضر النغمات الوسطى على آلة «الكمان».

أشرنا من قبل إلى اللونين الأبيض والأسود، ويبقى أن نناقشهما بالتفصيل فنقول: كثيراً ما يؤخذ اللون الأبيض باعتباره ليس «لوناً» (وتلك نظرية استحدثها «التأثريون») الذين ينكرون وجود اللون الأبيض فى الطبيعة أصلاً، ونراه رمزاً لعالم اختفت عنه كل الألوان. للون الأبيض إيقاع الصمت، وهو إيقاع يؤثر فينا بالسالب، شأنه فى ذلك شأن كثير من «الوقفات» فى الموسيقى، وهى مساحات مشحونة

بالتقرب، والتهيق لمجىء صوت الموسيقى. إن اللون الأبيض أيضاً قدرة استهواء وجذب.. كالحظات السابقة على الميلاد، وشتان بين صمت مشحون بالتقرب والانتظار، وصمت فارغ كالموت.

إن اللون الأسود «شئ» قد احترق، أشبه ما يكون برماد نعش.. و«بشئ» هامد همود ميت.

إن صمت اللون الأسود هو صمت الموت، وهو - في ظاهره - أقل الألوان جرساً وإيقاعاً: نوع من خلفية محايدة تبرز منها أضال ظلال، والألوان الأخرى تبرز عليها بروزاً واضحاً، وليس عيباً، ولا باطلاً، أن يأخذ الناس باللون الأبيض^(١) رمزاً للبهجة والنقاء المطلق أو باللون الأسود رمزاً للحزن والموت.

ويزج اللونين: الأبيض والأسود^(٢) يكون المنتج رمادياً، ويوصف هو الآخر بأنه لون صامت، لأنه تولّد من لونين كلاهما خامد، غير أن «خمود» الرمادي يختلف عن الطمأنينة التي تمنحها القوة الكامنة في اللون الأخضر.

(١) بعض الشعوب ترى في اللون الأبيض رمزاً للحزن - (م - بقشيش)

(٢) إن اللون الأحمر يظهر كسيّفاً، فاتراً، علي أرضية بيضاء، ولكنه يصبح ساطعاً فوق أرضية سوداء (انظر سينيال - signac).



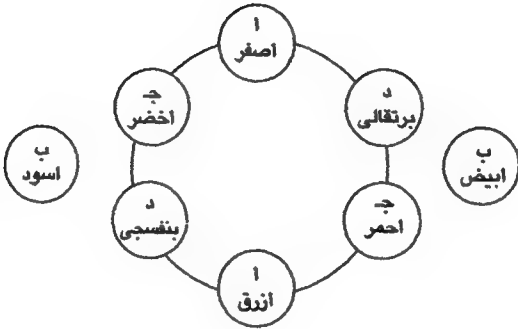
لوحة «لرتجال رقم ٢٩» .. لكانينسكى (١٩١٢) .

إن اللون الأحمر (نرجسى) يتسرب لذاته بكثافة ، ويتوهج فى ذاته ، ولا يوزع طاقته جزافاً . إن قوى اللون الأحمر ، المتنوعة ، مدهشة حقاً : فللون الأحمر الخفيفذبذبة تقترب من اللون الأصفر – من حيث الملمس والاستهواء والجازبية - وهو لونٌ يمنح الإحساس بالقوة ، والنشاط والعزيمة والانتصار ، وهو أشبه بصوت «البوق» . وللون القرمزى ، لون أحمر يتسم بالحد ، كالحديد المتوهج الممكن تبريده بالماء .

واللون الأحمر فى ذاته لون ماديّ وليس له – كاللون الأزرق – استهواء عميق ، أو جاذبية عميقة ، وإنما له هذه الجاذبية العميقة فقط عندما يُمزج بلون أكثر منه نبلاً، ومن الخطورة بمكان أن نسعى إلى تعميق اللون الأحمر بمزجه باللون الأسود ، لان اللون الأسود يطفىء الوهج أو - على الأقل يقلله إلى حد كبير .

ويبقى اللون البنّى لوناً فارغاً من العاطفة، زاهداً فى الحركة، فإذا مزجناه مع اللون الأحمر عندئذ لا يكاد يسمع له ذكر، ولكن هناك - برغم ذلك - جرساً باطنياً يرنّ. فإذا كان المزج عن حنق ومهارة نتج عن ذلك استهواء وجاذبية باطنة، ذات جمال باهر يفوق الوصف. وعندما يخلط الأحمر باللون

شكل رقم (٢)



التعارضات أو التقابلات في شكل دائري بين قطبين (التنافر والتشعيع)
حياة الألوان بين الولادة والموت .

الحروف الأبجدية تشير إلى كل زوج من التعارض كما هو موضح
بالشكلين (١) ، (٢) .

السماوى فإن ذاتية اللون تتغير، ويهدأ قليلا، ولكن ليس إلى درجة اللون الأخضر، إذ تبقى دائما هناك إشارة إلى نشاط يتجدد، فى مكان ما بعيدا عن مرمى النظر، متلبثاً، منتظراً، متربصاً بلحظة ليتوهج من جديد. وفى هذا يكمن الاختلاف الكبير بين لون أحمر معمق، ولون أزرق معمق، لأن فى اللون الأحمر - دائماً - أثرا وبقية مما هو مادي، يقابل ذلك فى الموسيقى.. الطبقات الصوتية الوسطى، الحزينة لآلة «التشيللو».. فاللون الأحمر الفاتح يحتوى على عنصر مادي واضح، ولكنه - دائما - نقي، كأنه جمال وجه صبية، غُضَّ طرى. وهذا ما تعبرُ عنه بالضبط نبرات «الكمان». واللون الأحمر الدافئ تكثفه لمسة من لون أصفر مناسب، ويشبه المنتج - اللون البرتقالى - رجلاً واثقاً بقدراته، ويشبه لحن «كمان» قديم، أو صلاة بشارية.

وكما أن اللون البرتقالى - فى الأصل - هو اللون الأحمر، تقربه للعيون بإضافة اللون الأصفر. فإن اللون البنفسجى هو اللون الأحمر، غير أننا نبعده عن العيون بمزجه باللون الأزرق. ولأن اللون البنفسجى لون أحمر مُبرَّد فإنه بذلك يكون أقرب إلى الحزن والاعتلال، تلبسه العجائز وتلبسه نساء الصين للحداد، وهو فى الموسيقى آلة القرن الإنجليزية.

إن اللونين البرتقالي والبنفسجي هما الزوج الرابع والأخير من مادة المقابلة، والطباق في «بديع» الألوان الأولية: يقف كل لون من الآخر بنفس العلاقة التي بين الأخضر والأحمر بما أنهما لوان متكاملان.

وتظهر الألوان في دائرة هائلة، حيّه، وتمثل المقابلات اللونية بين الأصفر والأزرق، والأحمر والأخضر، والبنفسجي والبرتقالي، والأسود والأبيض.

إن تلك الألوان تمثل متوازيات للإحساس وتعبيرات مادية عن الروح، وما تزال ظلال الألوان وإنعكاساتها في مقابل الصوت الموسيقى أكثر دقة ولطافة، وتوقظ في الروح والنفس من العواطف ما هو أدق والطف من أن يُعبّر عنه بالكلمات. وبقينا فإن كل نغمة تجد تعبيراً محتملاً بالكلمات ولكنه سيظل - دائماً - تعبيراً منقوصاً، ولهذا السبب ليست الكلمات إلا إشارات وستبقى كذلك دائماً، ومجرد إقتراحات وتلميحات للألوان، وفي هذا العجز عن التعبير عن الألوان بالكلمات، ما يدفع إلى ابتكار شكل جديد من أشكال التعبير، وفي هذا السعى تكمن فرص الفن في المستقبل. إن إستعارة إمكانات الفنون الأخرى الى مجال فني بعينه قد يقويها، ومع ذلك فإننا نلاحظ أن التأثير يكون أكثر وضوحاً مع الموسيقى، والبعض الآخر يجدون في التعبير الأدبي: البلاغة الأكثر

عمقا.. وهكذا.. ويرجع هذا بالطبع إلى الاختلاف الطبيعي بين طبائع البشر والشعوب، فعلى سبيل المثال، كان الألمان والطيّان، وما يزالون، يميلون إلى مجاورة اللون الأحمر باللون الأزرق وخاصة في الموضوعات الشعبية والدينية، إذ كثيراً ما يرى المرء «السيدة العذراء» في مثل هذه الصور مرتدية جلباباً أحمر عليه عباءة زرقاء، ويبدو أن فناني تلك اللوحات كانوا قد تمنوا أن يعبروا عن شرف السماء ولطفها في شكل إنساني.

النظرية



النظرية

لم يصعب على عصر من العصور أن يضع نظرية كاملة فى الفن كما هو الحال مع عصرنا. ومع ذلك فليس من الدقة فى شئ أن يُقال إنه ليست هناك مبادئ أساسية أو قواعد ثابتة لفن الرسم الملون. ويتأمل فن الموسيقى سنجد أنه يمتلك «أجرومية» نحوية على غرار اللغة المكتوبة. ولاشك أن أجيالا متلاحقة من الرسامين قد كابدوا طويلاً فى طريقهم إلى الاستقلال عن ظاهر الطبيعة المرئية إلى مانسميه اليوم بالفن التجريدى. وكان على الفنان أن يدرّب بصره على رؤية مالا يرى، وأن يدرّب أوتار روحه على تلقى حساسية الألوان المتغيرة، وألا يتوقف عند معطياتها المادية المباشرة، وألا يتوقف عند حدود زخرفة لاتصلح إلا لتزيين ربطة عنق أو سجادة، ومن البديهي أن نرى أن جمال الشكل وتناسق الألوان ليس غاية فى حد ذاتها، على الرغم من دعاوى

الجماليين. ومن المؤسف أن المرحلة التي وصل إليها فن التلوين ماتزال مرحلة أولية، ومازلنا - إلى حد كبير - عاجزين عن إدراك الإيقاع الروحي، ومع ذلك.. فلنا أن نأمل أن ساعة التكوين النقي آتية قريباً لا محالة. ليس معنى هذا القطع بعدم وجود أصداء باطنة للزخارف الموظفة لأغراض نفعية، فللزخرفة سواء كانت شرقية أو غربية، قديمة أو حديثة - تأثيرها في حاسة التذوق الفني. من المحتمل أن يكون لبداية الزخرفة التقليدية جذور في الطبيعة، ولكن.. حين تقطع بأن الطبيعة الظاهرة هي مصدر كل الفنون يلزمنا أن نذكر أن الأشياء الطبيعية Natural object - في النسيج على منوال - تستخدم كرموز كأنها مجرد كتابات «هيروغليفية» تقريباً، ولهذا السبب نعجز عن تخمين إيقاعها الباطن. ومن الجائز أن ينشأ مع نهاية عصرنا المحتضر هذا - فن زخرفة جديد، وإن كان من المستبعد أن يتأسس فن الزخرفة الجديد على شكل هندسى. وفي أيامنا هذه، تصبح أى محاولة لتعريف هذا الفن الجديد غير مجدية، مثلها في ذلك مثل شق نواة صغيرة لكي نجعل منها زهرة متفتحة. فنحن، هذه الأيام مقيدون إلى الطبيعة الظاهرة، ويلزمنا أن نجد وسيلتنا في الطبيعة لنعبر عنها. كيف؟.. بمعنى: إلى أى مدى يجوز لنا أن نمضى في تغيير أشكال هذه الطبيعة وألوانها؟

الجواب: إن حاجتنا إلى صدق عواطف الفنان مع الطبيعة كبير، ولنضرب لذلك مثلاً:

لنفرض أننا جمعنا بين اللون الأحمر، والسماء، ومجموعة من الزهور، وعباءة، ووجه، وجواد، وشجرة. إن السماء الحمراء في هذا السياق لأبد وأن توحى لنا بغروب الشمس أو النار. ويترتب - على ذلك - نوع ودرجة مايتحرك داخلنا من تأثير، فبما أن نبتهج بما التقطناه من إحياء بالغروب، أو نشعر أننا أمام نذير وتهديد. ويحدث نفس الشيء وفقاً لنوع ترابط المفردات، وإحياءاتها، ودرجة حساسية المتلقى، وقدرته على إحالة مايراه إلى المصدر الخام: «الطبيعة»، وإذا كان اللون الأحمر عندما أحيل إلى الطبيعة تولد عنه الإحياء ان الأنفان، فالأمر يختلف مع مفردة «العباءة الحمراء» لأنها في الواقع يمكن أن تكون باللون الأحمر أو لا تكون، ويلزم الفنان - هنا - ألا يدخل في حسبانته قيمة اللون الأحمر الذي يلون به العباءة وحسب، بل قيمة العباءة بالنسبة لمن يلبسها أيضاً، لموقع لابسها من بؤرة اللوحة، فإذا كان صاحبها في نقطة مركزية، وكان عليه أن يبدو حزيناً، فإن وجود اللون الأحمر في هذا الموضع لأبد وأن يكون نشازاً وتعارضاً في حالة الحزن، ويختلف الأمر



لوحة «تكوين رقم ٢» .. لكاتينسكى (١٩١٠) .

إذا كان على الفنان أن يكون الشجر باللون الأحمر، فهو يستدعى إلى الذاكرة شيئاً من حدة الخريف، أمّا إذا لَوّن الحصان باللون الأحمر فسينقلنا على الفور إلى عجائب «الفانتازيا» ولو نقلنا هذا الحصان الأحمر إلى مشهد طبيعي لخلقنا بذلك نشاطاً. نخلص من هذا إلى أن الترابط والوضوح أمر ضروري، لازم للإيقاع - سواء كان قائماً على النشاط التقليدي أو التوافق التقليدي - إذ يستلزم الإيقاع أن تبقى القيمة الباطنة للعمل الفني موحدة مهما كان التنوع أو التباين في الشكل الظاهر أو اللون .. وعلينا أن نعثر على عناصر الفن الجديدة في الخصائص الطبيعية - الباطنية للطبيعة - لا الخصائص الظاهرة.

إن المشاهد لأي لوحة مستعد الاستعداد كله للبحث عن «معنى» الصورة التي يشاهدها - أي أن يحاول إيجاد رابطة ظاهرة بين الأجزاء المختلفة للوحة. ولقد ولّد عصرنا المادي هذا نمطاً من المشاهدين، أو «هواة الفن» لا يفتقر بوضع نفسه قبالة «لوحة» ثم يتركها تبلغه رسالتها بنفسها: إنه بدل أن يسمح للقيمة الباطنة لها أن تفعل فعلها، يشغل نفسه بالبحث عن «قربها من الطبيعة» أو «رهافة الحس» أو «المعالجة» أو «التوافقية» أو «المنظور»، وما إلى ذلك من «نقعر»..

* * *



لوحة «كلين فروبين» .. لكاتينسكى (١٩١٣) .

إننا فى حديثنا مع شخص يثير اهتمامنا، إنما نحاول أن نصل إلى أفكاره الأساسية وحقيقة مشاعره، ولا نشغل أنفسنا - قبل ذلك أو بعده - بالألفاظ التى يستخدمها، ولا طريقة نطقها، ولا بحركة لسانه وشفاهه، ولا بالأثر «السيكولوجى» على ذهننا، ولا بالأثر «الфизиولوجى» على أعصابنا، ولا بالصوت المسموع لنا، لأننا نعرف أن هذه الأشياء - على أهميتها واقناعها فى لحظة التحدث - إنما تهمنا الفكرة والمعنى. وينبغى أن نحس نفس الإحساس حينما يواجهنا إبداع فنى، وحين يصبح هذا أمراً عاماً، يصبح الفنان قادراً على التصرف فى الشكل الطبيعى واللون معا والتحدث بلغة خالصة.

* * *

ونعود إلى الجمع بين «اللون» و«الشكل». فنقول إن هناك إمكاناً آخر ينبغى ملاحظته، ذلك هو.. أن الأشياء غير الطبيعية فى صورة ماقد يكون لها جاذبية أدبية "Literary appeal"، وقد تكون لهذه الصورة أثر الأسطورة والخرافة، إذ يوضع المشاهد فى مناخ لايزعجه لأنه يتقبله على أنه حديث خرافة، ويحاول أن يرجع إلى القصة، ويقع فى دوائر الجاذبية المختلفة للألوان .. لكن المستحيل، كل المستحيل هو

أن يبقى التأثير الباطنى تأثيراً خالصاً. ويلزمنا - إذن - أن نجد «شكلاً» للتعبير يحجب الأسطورة والخرافة ومع ذلك لا يقيد اللون من الانطلاق.

* * *

إن الباليه فى عصرنا فى حالة فوضى نجمت عن ازدواجية منشأ الرقص، فقد نشأ الرقص أول مانشأ جنسياً بحتاً، وتطور الرقص ليصبح شعيرة دينية، ويمتزج الاثنان معاً فى شكل جديد أطلق عليه «الباليه». من أكثر راقصات هذا اللون من الفن شهرة هى «إيزادورا دنكان» Isadora Duncan حاولت أن توفق بين رقص الإغريق، ورقص المستقبل، وفى هذا سارت فى خطوط متوازنة مع الرسامين وهم يستلهمون الفنون «الكلاسيكية»، ويعدُّ هذا الاتجاه التوفيقى فى الرسم والرقص معا مرحلة انتقال إلى فن المستقبل. وفى هذين المجالين من الإبداع كان يتحتم أن يركب «الجمال التقليدى» الزورق، ويترك العنصر الأدبى: عنصر الحكاية والرواية، باعتباره لاطائل تحته. وكلا الفنين: الرسم والرقص، يجب أن يتعلما من الموسيقى أن كل إيقاع، وأن كل نشاز، ينبع من الروح، والروح وحدها.

يتألف التكوين المسرحى الجديد من ثلاثة عناصر:

١ - حركة الموسيقى.

٢ - حركة الصورة.

٣ - حركة الجسد.

وهذه العناصر الثلاثة إن أُحْسِنَ تأليفها، تصنع حركة الروح التى هى من عمل الإيقاع الباطن. وبطبيعة الحال يُمكن دمج الإيقاع الظاهر والإيقاع الباطن، كما حاول أن يفعل «شونبرج schonberg» فى معزوفاته الرباعية.

إن نلك الفن «فوق الطبيعى above nature» ليس اكتشافاً جديداً، والسماء لاتمطر مبادئ جديدة، ولكنها مبادئ تتصل - منطقياً ومباشرة - بالماضى والمستقبل معا، إلا أن ما يهمنى هو الموقف الآنى للمبدأ، وأفضل كيفية لاستخداماته، على الأُ يُطبَّقُ المبدأ تطبيقاً بالإكراه. إن تحرر العصر معناه أن يترسم خطى الحاجة الباطنة، وما يعوقها اليوم، إلا الشكل الظاهر.

إن إيقاع الفن الجديد يتطلب تركيباً أكثر لطافة، ودقة وبعبارة أخرى، يتطلب شيئاً يستهوى العين قليلاً ويستهوى الروح «كثيراً» .



الفن والفنانون

يولد الفن بطريقة غامضة وسرية . ويكتسب الحياة ،
والوجود معا ، من الفنان المبدع . الفن قوة تعيش عبر الوجهين
المادى والروحى . وله قدرة على إبداع «مناخ روحى» ومن
هذه الزاوية يستطيع المرء أن يحكم لإبداع ما بأنه إبداع جيد ،
أو يحكم عليه بأنه سىء ، فإذا كان «قالبه / شكله» «Form»
سينا ، كان معنى ذلك أن الشكل ضعيف المعنى ، وأضعف
من أن يستثير استجابة أو جواباً روحياً (١) .

ليس بالضرورة إذن .. أن تكون الصورة «متقنة الرسم»
ما دامت تمتلك «القيم» التى يتحدث عنها الفرنسيون ، فهم

(١) ما يقال عنها «مصور فاحشة» هي إما عاجزة عن استثارة استجابات داخل الروح (وهي في
هذه الحالة ليست إبداعاً فنياً) ، وإما قليلة على أن تفعل ذلك . وفي هذه الحال يجب ألا تُنْذَر
نُبْذاً مطلقاً ، وإن كانت - في الوقت نفسه - تشبع ما تسميه هذه الأيام بـ «الاتواق البهيمية»
(كانتسكى) .

يرون أن الصورة تكون متقنة ما دامت «قيمتها» الروحية مُرضية .

إن «الإنسان الأعمى» . الأصم . أقل ضرراً من «الرفض الأعمى» بغير غاية . فالإنسان الأعمى يُنتج - على الأقل - محاكاة للأشياء المادية التي قد يكون لها نفع^(١).

إن الرسم الملون فن ، والفن ليس انتاجاً معزولاً ، ولكنه طاقة يجب أن تُوجَّه لتحسين الروح الإنسانية ، وتنقيتها - وبعبارة أخرى - لرفع «المثلث الروحي» درجات ، وإلا فعلينا أن نكف عن أداء هذا العمل . وترتبط طاقة روح الإنسان بطاقة الفن ارتباطاً شرطياً .

تشيع ، أحياناً ، عبارة تقول إن الفن موجود من أجل الفن ، وتصاحب هذه العبارة عادةً نظرة المشاهد التي ترى في الفنان حاوياً ، يستحق التصفيق على مهارته وخفة يديه ، من هنا تكون أهمية أن يعرف الفنان قدر نفسه حق المعرفة ، وأن يدرك أن عليه واجباً نحو فنه ، ونحو نفسه . وأنه ليس حاكماً بل خادماً في حَرَمِ غايةٍ نبيلة ، وأن عليه أن يفتش بدقة في روحه ويتعهد بها بالرعاية .

(١) ببساطة .. محاكاة الطبيعة ، إن فعلتها يد فنان لا تكون تكراراً محضاً ، فصور الروح - إلى حد ما - يخرج على الأقل ، يُسمع ، مثال ذلك : صورة منظر طبيعي للفنان «كاناليتو» ، و«Canaletto» ، والرؤوس المشهورة الحزينة ، للفنان «دينير Denner» .

إن على الفنان أن يكون لديه ما يقوله ، لأن «البراعة» فى إبداع الأشكال ليست غاية الفنان، بل هى تطويع الشكل ليؤدى معناه الباطن . وهو لا يولد من حياة مترفة كسولة ، إذ لا يجب أن يعيش عاطلاً ، فعلى كتفيه عمل شاق عليه أن يؤديه ، عمل أشبه بالصليب يحمله الفنان، والفنان مسئولية من ثلاث شعب نحو من ليسوا فنانيين :

١ - يجب أن يسدد دين موهبته .

٢ - أفعاله ، وأحاسيسه ، وخواطره ، مثل ما عند كل الناس ، تخلق مناخاً روحياً نقياً أو ساماً .

٣ - هذه الأفعال وهذه الخواطر مادة إبداعه، وهى - فى نفس الوقت وبذاتها - تؤثر فى المناخ الروحى ، وكما يقول : «بلادن» : إن الفنان ليس مليكاً فقط لأن له قوة وسلطاناً ولكن، أيضاً ، لأن عليه مسئوليات جساماً .

ولئن كان الفنان راهب جمال ، فهذا الجمال - مع ذلك - يجب السعى إليه وفق مبدأ الحاجة الباطنة وحدها ، ويمكن أن يُقاس وفق حجم تلك الحاجة وكثافتها وحدها .

جميل ما تبذعه الحاجة الباطنة ، النابعة من الروح .

يقول «ماترلينك Materlinck ، أحد المحاربين الأوائل ، وأحد رواد الفن الحديث المتصل بالروح : «ليس على وجه

الأرض من شيء يسعى به الفضول إلى الجمال ولا من شيء
يستشف الجمال مثل الروح .
إن هذه الخاصية من خواص الروح هي «الزيت» الذي
يسر حركة المثلث البطيئة ، إلى الأمام وإلى أعلى .

الخاتمة



تكشف اللوحات الخمس الاولى الواردة فى هذا الكتاب
عن اتجاه الجهد البنائى فى فن «التصوير» وهو جهد من
شقيين :

الاول : يتبدى فى تكوين بسيط ، مرتب وفق شكل
واضح . وأسمى هذا النوع من الاختيار بـ : «التكوين
الغنائى».

الثانى : تكوين معقد ، يتكون من أشكال متنوعة ،
أخضعت ، بصورة أو بأخرى ، لشكل رئيسى لعله يكون
عصباً على الفهم فى ظاهره ، وهو لهذا السبب ، ذو قيمة
باطنة قوية ، وأسمى هذا النوع من التكوين : بـ «التكوين
السيمفونى».

وبين التكوين الغنائى ، والتكوين السيمفونى تنتشر أشكال انتقالية متنوعة ، يغلب عليها المبدأ الغنائى . وتاريخ هذا التطور مواز لتاريخ الموسيقى إلى حد كبير ، فإذا عُنّا أن نتأمل نموذجاً للتكوين الغنائى - متناسيين الجانب المادى - ونقُبنا عن الأسباب الفنية «الكل» فإننا نجد أشكالاً هندسية بدائية، أو تنظيماً بخطوط تساعد على استحداث حركة مشتركة . هذه الحركة المشتركة لها صدى فى أقسام متعددة، يمكن تنويعها عن طريق خط واحد أو شكل واحد . ومثل هذه التنويعات المعزولة تخدم أغراضاً مختلفة : مثلاً ، قد تشكل التنويعات مراجعة مفاجئة أو فيرماتا (1) كما تقول لغة الموسيقى. إن لكل «شكل» جزئى - يُسهم فى تشكيل «التكوين الكلى» - قيمة باطنة بسيطة ، وله غناء الخاص . أسمى هذا التكوين «غنائياً» ويتألق هذا اللون من التكوين عند «سيزان» على وجه الخصوص . إن اللفظة «منغم Rhythmic» حدود واضحة ، ففى الموسيقى والطبيعة لكل مظهر وزن ونغم ، وكذلك الأمر فى فن الرسم ، وأن هذا الوزن وتلك النغمة لا تظهر لنا فى الطبيعة بنفس الوضوح فى الفن ، لهذا نصفها بأنها غير موزونة ، ويغير جرس.

(1) مثال : موزايكو رافنا ، يشكل - أساساً - مثلثاً ، فالاشخاص الواقفون يتكون - بنسبية واضحة - إلى المثلث ، بينما النزاع للمعد ، واستار الباب يشكلان الـ «فيرماتا» .

أما التكوين الفنى المعقد الوزن والنغمة الذى وصفناه بالتكوين «السيمفونى» فنراه فى إبداعات عديدة : محفورات خشبية مثل أعمال الأساتذة الألمان القدامى ، وأعمال الفرس، وأهل اليابان ، والأيقونات الروسية الخ . كما نجده فى أعمال موتسارت وبيتهوفن. فى كل هذه الأعمال معمار كنائس القوط بكل ما فيها من انتظام وهيبة .. لأنها كلها تنتمى إلى عصر الانتقال والتحول .

وقد أثبتُ - فى هذا الكتاب - أربعة أمثلة للتكوين السيمفونى الحديث من أعمالى يلعب التكوين الغنائى فيها دوراً ثانوياً ونادراً .

وتمثل الصور الأربع مصادر استلهاهم ثلاثة :

١ - انطباع مباشر بظاهر الطبيعة ، أعبر عنه بشكل رياضى بحت .

٢ - تعبير عن الماهية الباطنية ، هو - إلى حد كبير - غير مُدرك ، وتلقائى عن «الطبيعة غير المادية» ، وأسمى هذا «الارتجال».

٣ - تعبير عن إحساس باطنى ، تكون بعد تأمل . لا يظهر إلا بعد فترة من النضج التام وفى هذا التكوين يلعب الإدراك،

والمنطق ، دوراً فاعلاً . ورغم ذلك لا يظهر فى هذا التكوين
شئ من «التدبر» والحسابات ، بل يظهر الإحساس وحده .
وسيعلم القارئ المتئد . الصابر ، أى نوع من البناء ،
سواء كان بوعى أو بغير وعى يكمن خلف أعمالى .
وفى الختام أحب أن أعلّق بقولى : إننا نقف عند
مشارف عصر «التشكيل» ونمتلك المنطق والوعى الذى يفخر
فيه الفنان بإعلان أن فنه إيجابى وبناء .

تعقيب وملاحظات

بقلم: د. صبحي الشاروني

عندما نقدم عام ١٩٩٤ عرضاً أميناً باللغة العربية - لأول مرة - لكتاب «فاسيلي كاندنسكي» «الروحانية في الفن» الذي ترجم إلى اللغة الإنجليزية عام ١٩١٤ .. بعد ٨٠ عاماً من نشر هذه الأفكار حول الاتجاه التجريدي . فمن الضروري التعليق عليها ومناقشتها في ضوء أمرين .

الأمر الأول : هو الزمن الطويل الذي مر على هذه الأفكار وما أثبتته التجربة العملية في تطبيقها لهذه النظريات، وأثر هذه الممارسة العملية على مدى السنوات الطويلة ، وما بقي صالحاً منها حتى يومنا هذا وما لم يصمد للزمن .

الأمر الثاني : يتعلق بالموقف المصري والعربي من هذه الأفكار ، فنحن نقدم هذا التعريب للمفكرين والمثقفين المصريين أولاً ، ثم لكل قراء العربية بعد ذلك، ويهمنا أن نناقشها في ضوء الثقافة المصرية ، وفي ضوء منجزات

حركة الفنون الجميلة فى مصر التى يبلغ عمرها ٨٦ عاما .
للتعرف على ماقد يفيدها من هذه الأفكار ، ونفقد مالا يتلائم
معها ، ونحن بهذا الكتاب نطرح أفكار كاندنسكى للمناقشة
العامه وهى بين أيدينا بنصها فى لغة مفهومة قابلة للحوار
والمناقشة بالأسلوب العلمى بعد أن كانت تصلنا مجتزأة أو
محورة ، أو من خلال تفسيرات مفكرين آخرين .

نص كاندنسكى

يمثل هذا النص (الروحانية فى الفن) «إنجيل التجريدية»
ومعنى هذا أن آراء كاندنسكى وأفكاره هى الركيزة
الأساسية التى قام عليها المذهب التجريدى فى فنون الرسم
والتلوين .. ومن هنا تستمد هذه الأفكار قيمتها الأساسية ،
ويصبح تقديمها لقراء اللغة العربية عملا رائدا رغم مرور
ثمانية عقود على نشرها بالإنجليزية لأول مرة .

التجريد من التفاصيل

بداية يجب توضيح أن «التجريد» ليس من بدع القرن
العشرين.. فهو ذو جذور عميقة فى الفنون القديمة عموماً
وفى فكر الفلاسفة منذ أفلاطون ، وأى عمل فنى يتضمن
درجة من «التجريد» بمعنى «التبسيط» والغاء التفاصيل

والإبقاء على ماهو أساسى وضرورى فى الأشكال والعناصر
المرسومة على اللوحة الفنية .

فالفرق بين الصورة الفوتوغرافية واللوحة الفنية التى
يرسمها الفنان لنفس المنظر الذى تلتقطه آلة التصوير ... هذا
الفرق يحوى درجة من التجريد .. فمن الأمور المسلم بها أن
الفنان يضيف شيئا ما إلى الطبيعة عندما يقوم بنقلها إلى
عمل فنى .. ومن الأمور التى لا بد من التسليم بها أيضا أن
الفنان يلغى شيئا ما من الطبيعة التى يقوم بنقلها إلى عمل
فنى .. فالفرق بين الصورة الفوتوغرافية واللوحة الفنية ليس
فقط إضافات الفنان إلى الطبيعة بل أيضا ما يلغيه الفنان
وما يتجاهله . وعملية الإلغاء هذه هى التجريد ، إن أكثر
الفنانين تقديسا للطبيعة .. الذى يتركز همه فى النقل الحرفى
عن الواقع .. مهما اتقن عمله فلن يطابق الصورة
الفوتوغرافية تمام الانطباق ، وسنكتشف حتما تفاصيل فى
الصورة الفوتوغرافية غير موجودة فى الصورة المرسومة
ونفس الأمر ينطبق على النحت ، إذا حولنا الشكل الذى ينقله
النحات من الطبيعة إلى نفس خامة التمثال بطرق الصب
الصناعية - كالتى تستخدم فى حالة تسجيل ملامح وجه
المتوفى مثلا إن التمثال المصنوع أليا يحوى العديد من

التفاصيل والانبعاثات والنتوءات التي لن نجدها في التمثال المنحوت .

إن إلغاء بعض التفاصيل والتلخيص والحذف والتحويل، الذي لا يخلو منه عمل فنى هو من باب «التجريد» بمعنى التلخيص ، وهو يقل ويزيد من عصر إلى عصر ومن فنان إلى آخر، لكن «تجريدية كاندنسكى» تعتبر أن هذا الجانب فى العمل الفنى هو سبب بقاء وخلود الأعمال الفنية القديمة واستمتاعنا بروائع السابقين .

صحيح إن نسق أو شكل أو صياغة العمل الفنى الجيد تتضمن سحرا خاصا فى تشكيلها، لكن بقاءها مؤثرة فى وجداننا حتى اليوم لا يرجع فقط إلى هذا التنسيق والتحويل، ولكنه يعود عادة إلى عدة عوامل إنسانية مضافة إلى الجمال الشكلى (الاستاطيقى) فهناك الفرحة الإنسانية بالطفل الذى ينطق أول كلمة عندما يبدأ تعلم اللغة ، وكثير من أعمال القدماء نستقبلها بنفس شعورنا بالفرحة بالطفل الذى يقول لأول مرة (بابا ، ماما) وبهجتنا برسوم الكهوف وأعمال الأقدمين يشوبها هذا الشعور الإنسانى لأنها بالنسبة لنا هى أول كلمة فى تاريخ الفن صدرت فى طفولة الجنس البشرى .
وهناك المقاييس الخاصة بالمهارة والقدرة على تحقيق قوة التعبير بأساليب تختلف عن أساليب الفنون الكلاسيكية ،

كالتي استخدمها المصريون القدماء فى التعبير عن مواقع الاشخاص ومكانتهم الاجتماعية، فرسموا الكائنات المقدسة بأحجام كبيرة والملوك بحجم أصغر من الكائنات المقدسة ولكنها أكبر من بقية الاشخاص، هذه الطريقة فى التعبير تدهشنا لبساطتها وقدرتها على تحقيق التعبير المطلوب فلا يخطئ أحد فهم مقاصد الفنان، ولاشك أن «فاسيلي كاندنسكى» كانت معلوماته محدودة للغاية فيما يتعلق بأساليب الفنون المصرية القديمة وأساليب الفن العربى فى الزخرفة وتجميل أدوات الحياة.

كما أنه كان يجهل تلك الصراع الطويل بين الاشكال التصويرية فى الحضارات الزراعية العريقة من جانب وبين الاشكال الرمزية والعلامات «المسمارية» والافكار الصحراوية من جانب آخر.. أى الصراع بين الشكل التصويرى فى جانب والزخرفة والرقش فى الجانب الآخر.

لقد بدأ كاندنسكى من نقطة متأخرة جداً وهى لوحات الفسيفساء البيزنطية، وكما أوضح الناقد الكبير محمود بقشيش فى مقدمته. إن منابعة هى الفكر الميتافيزيقى للارثوذكسية الروسية وتحيزه للموسيقى وتغليبها على كل الفنون الأخرى.

الطريق الى التجريدية

كانت المدرسة التعكيبية فى فرنسا تعتمد على نظرية هندسية تقول إن «الخط المنحنى يتكون من خطوط مستقيمة صغيرة جداً ومتصلة بعضها ببعض بزوايا شديدة الانفراج» لأن علوم الهندسة كانت تعتبر أن الخط المستقيم هو الخط الحقيقى الوحيد، وأن كل الأشكال لها أصل محدد بالخطوط المستقيمة.. وكان فكر التعكيبين حول هدم الأشكال وإعادة بنائها برؤية جديدة تسعى إلى تفكيك الأشكال المنحنية إلى أصولها المستقيمة عن طريق تحويل كل الخطوط إلى مستقيمات وكل الحجوم إلى مكعبات فى محاولة لإعادة بناء الأشكال أو بعثرتها ورسمها من عدة زوايا فى لوحة واحدة.

لكن التجريدية سارت خطوة أبعد من التعكيبية فى طريق الابتعاد عن المظهر الواقعى للأشكال والعناصر، بتعمد البعد عن الواقع وتعتمد عدم تناول أى شى واقعى.. فالفنان التجريدى يبدأ عمله من الذهن مبتدعاً أشكالاً ولواناً يحرص ألا يكون لها أى ارتباط بالواقع.

إن «فاسيلى كاندنسكى» أقام لوحته التجريدية الأولى عام ١٩٠٨ على اثر ملاحظتين.. الأولى بعد تأمله البقع

المتعددة الألوان على ثوب امرأة مزخرف بالورود، وأعجابه بألوان الثوب دفعه إلى الاقتراب من صاحبتة فتبين أنه مكون من ورود مرسومة لم يتبينها عن بعد، فأوحى إليه منظرها البهيج بإمكان استخدام الألوان وحدها فى خلق الصورة دون الحاجة إلى الاستعانة بالأشكال الواقعية. والملاحظة الثانية عندما دخل مرسمه ذات مرة فأدهشه أن يرى بجوار الحائط لوحة لاتمثل شيئاً واقعياً إلا أنها تفتن العين بجمال ألوانها.. وسرعان ما أدرك أنها إحدى لوحاته - وكانت تمثل مشهداً طبيعياً - ولكنه وضعها مقلوبة رأساً على عقب عن غير قصد لدى مغادرته المرسم فى الليلة السابقة، وقد اعتبر كائد نسكى هاتين الملاحظتين مبرراً ودافعاً لرسم لوحات من الألوان فقط وبلا موضوع.

التجريدية والفلسفة

ذكر «أفلاطون» على لسان «فيلا» فى إحدى محاوراته «أن المساحات والأجسام التى تحددها المسطرة والبرجل ، ليست جميلة فقط فى علاقتها مع أجسام أخرى ، إنها جميلة فى حد ذاتها ، وهى تولدُ فينا بهجة خاصة» ورغم أن

أفلاطون كان يقصد بهذه الجملة الإشارة إلى الزخارف الهندسية ، لكنها أُتخذت كأساس للحديث عن جمال شكلى ناتج عن الخطوط التى لا تمثل من قريب أو بعيد شيئا من الواقع .

وهذه الملاحظة تتضمن خلطا بين درجتين من درجات الاستمتاع الإنسانى ، الأولى هى «المتعة الذهنية» التى تتولد فينا أمام الأشكال الهندسية ، وهى تشبه الإستمتاع بالانتصار عند الوصول إلى حل لأحد التمارين الهندسية .. إنه نشاط ذهنى بحت .. والثانية هى درجة الإنفعال الجمالى أمام عمل فنى ناجح . فالمتعة التى نحسها أمام إحدى الوحدات الزخرفية وأمام بعض الرسوم التكعيبية وعند التطلع إلى بعض الأعمال التجريدية الزخرفية التى يطلق عليها اسم «التجريدية الهندسية» أو «التجريدية البنائية» ، هى متعة ذهنية تختلف نوعيا عن المتعة الجمالية التى نحسها أمام روائع رينوار أو فان جوخ أو محمود مختار أو جورج صباغ أو محمود سعيد .

لكن افتراض الوجود الذهنى السابق على الوجود المادى والتى عبر عنها أفلاطون تحت اسم «الصورة العليا للجمال الأسمى» ، هى الأساس الفلسفى والدينى للجمال

الميتافيزيقى وهى على حد تعبير أفلاطون «إن هدف الفن هو إعادة خلق الجمال الأسمى المنعكس من الصورة العليا للمثل الأعلى للجمال المثالى الذى نلمحه لحا فى حالة الإلهام».

الفن الصغير

نستطيع أن نميز تاريخيا بين ثلاثة أنواع من الفنون ..
الأول صرحى كالذى ظهر طوال العصور الفرعونية العظيمة (فنون المصريين القدماء) ، وهى فنون تنشئ القوة والافتخار والعظمة والجبروت .. إنها حتى الآن تدفع المشاهد إلى الإحساس أمامها بأنه كائن صغير، وأن العمل الفنى الذى يراه هو عمل جبار لا قبل لنا بإنجاز مماثل له فى عصرنا الحاضر ، فالصرحية فى الفن تعبر عن الضخامة أو تشيع الإحساس بها ، ونحن نحس أمامها أن المهارات وكميات الجهد المبذول فى إنتاج العمل الصرحى غير محدودة . نفس الاحساس بالصرحية والشموخ نحس به أمام الفنون الأشورية فى منطقة ما بين النهرين .

النوع الثانى هو النوع الإنسانى أو «الإنسى» الذى يمجّد جسم الإنسان ويتغنّى بجماله، كما حدث خلال

الحضارة الاغريقية ثم المراحل الكلاسيكية الثلاث التي ظهرت فى الفن الأوربي عند الرومان وخلال عصر نهضة أوربا ثم قبيل الثورة الفرنسية وخلالها .. فى هذه المراحل احتل الإنسان بؤرة الإلتفات وكان تمجيد الجنس البشرى هو الشغل الشاغل للفنانين .

أما النوع الثالث فقد ظهر مع الحضارة الصناعية الأوروبية ويمكن أن نطلق عليه اسم الفن الصغير .. وهو الفن الذى لا ينشد الضخامة والخلود ولا ينشد تمجيد الإنسان والتغنى بصفاته ، إنما هو فن لتلبية احتياجات الأفراد إلى التجميل والتزيين ، هو فن يوضع فى الغرف المغلقة ويلبى الاحتياج إلى الظهور بمظهر المثقف وتحقيق نوع من الوجاهة الاجتماعية .. إنه الفن السلعة الذى يباع فى المزادات وقاعات المعارض وتحتفظ ببعضه المتاحف .. علينا ألا ننسى خلال مناقشتنا للاتجاه التجريدى أنه اتجاه فنى ظهر فى إطار الفن الصغير ، فى العصر الذى لا يعتبر أن الإنسان قد خلق ليسجد أمام القوى الإلهية الجبارة ، ولا ينظر إلى الإنسان باعتباره مركز الكون ومحور كل حركة المخلوقات ، كأجمل وانكى وأقوى المخلوقات .

ان الفن الصغير سلعة ، وفى حدود الانتاج السلقى ، سواء كان بأسلوب حرفى أو بأسلوب صناعى ، ظهر المذهب التجريدى لىضيف أو ينتزع من فن الرسم بعض صفاته .

أجرومية الألوان

وضع كاندينسكى فى مؤلفه هذا معجماً خاصاً عن الألوان يستحيل تعميمه ، فضلاً عن الفروق الفردية بين الأشخاص هناك فروق بين الشعوب ، فاللون الأبيض يستخدم عند بعض الشعوب تعبيراً عن الحداد بينما تستخدم شعوب أخرى اللون الأزرق ، وفى مصر نستخدم اللون الأسود ، كما أن اللون الأخضر فى قاموس كاندينسكى يختلف فى تأثيره النفسى عن أثره فى بلد زراعى مثل مصر ، إنه اللون البطل فى لوحات عديد من رسامى المناظر الطبيعية المبدعين ، بينما يصفه كاندينسكى بأن «تأثيره على الروح تأثير جامد ، ومن هنا يعد اللون الأخضر أكثر الألوان بعثاً للطمأنينة، غير أنه - بسبب رقابته - يتحول إلى مصدر سأم» ويصل فى هجومه على اللون الأخضر إلى وصفه بأنه لون «برجوازى» .. بينما يمثل اللون الأخضر عندنا فى مصر شيئاً آخر، وكان يحتل أرضية العلم المصرى حتى عام

١٩٥٤ .. اذا ناقشنا أجرومية الألوان التى وضعها كاندنسكى من خلال أوصافه المستعارة من مصطلحات الموسيقى .. والمختلطة مع الأوصاف الأخلاقية ، فسنتكشف أن هذا القاموس الذى وضعه كاندنسكى هو قاموس خاص لا يمكن تعميمه .

السفرية من التشخيصية

المعرض المتخيل الذى يصف كاندنسكى لوحاته ، نلاحظ تعمده أن ينظر إلى الأعمال ليصف سطحها بشكل كاريكاتورى بهدف تسفيه الأشكال المرسومة، ولم يتناول أو يشير إلى موضوعاتها أو مضمونها ، لم يحاول أن يغوص إلى الأفكار والموضوعات التى تعبّر عنها .. ونحن نعرف أن الفن الجيد عملة نادرة ، وأن الغوص إلى أعماق العمل الفنى يتطلب جهداً وتأملاً ومعرفة .. أما ما يسميه «الإشباع الروحى» ، فهو محاولة لإعطاء مظهر ميتافيزيقى غير علمى لمسألة الإحساس بالرضا أو ما يعرف باسم التطهر فى الفن المسرحى - على سبيل المثال - ، فالإحساس بالرضا والاستمتاع الجمالى بالعمل الفنى يتحقق عندما يتناول الفنان أفكاراً تهّم المشاهدين وتنتمى إلى العصر ويتم صياغتها بصدق وحماس ، وليست المشاعر الذاتية

والانفعالات الخاصة بالفنان كفرد فقط - كما فعلت التجريدية - إن الفن الذى ينادى به كاندنسكى أقرب إلى اجتراح الذات منه إلى مخاطبة الآخرين ، وهو لا يتعرض لموضوع اللغة المشتركة بين الفنان والمجتمع ليتحدث عن فن «المستقبل» وليس للوقت الراهن لتلبية الاحتياجات الفكرية والنفسية للمعاصرين ، انما لأجيال لم تولد بعد . هذا فى حين أننا نعرف جيداً أن مهمة الفن الأولى هى مخاطبة المعاصرين وتلبية الاحتياجات «الآنية» (أى فى نفس أوان تنفيذ العمل الفنى) وكاندنسكى نفسه بدأ كتابه مقراً هذه الحقيقة عندما قال «كل عمل فنى هو وليد عصره ولكنه ينسى هذه الحقيقة عندما ينتهى إلى مقولته الشهيرة «الفن هو حياة الألوان» .

٤ فن بلا مهارة

هناك ملاحظة أخرى على آراء كاندنسكى المتعلقة بمهاجمته «المهارة» هذا رغم أننا نعرف أن الطريق إلى تقديم عمل فنى جيد يتطلب أن يتمكن الفنان من أدواته حتى يستطيع أن يعبر عما يريد ويبدع ثم يجدد ، إن كاندنسكى نفسه لم يكن يستطيع أن يحقق ما وصل إليه بغير المهارات التى اكتسبها من دراسته الأولى ..

الموهبة وحدها لا تكفى إن لم تساندها المهارة والثقافة .

ظاهرة الفن

علينا ان نسلم بأن الفن «ظاهرة إنسانية» ظهرت عندما انتقلت البشرية من المرحلة الحيوانية ومن مرحلة القطيع إلى العائلة وإلى المجتمع ، فى هذا الوقت ظهرت الحاجة الإنسانية إلى التعبير الجمالى .. تماما كما ظهرت اللغة عند الحاجة إلى التعبير غير الجمالى ، فالفن بجميع أشكاله يتميز عن لغة التخاطب بأنه ليس تعبيراً وحسب، كما أنه ليس جمالا وحسب ، وبناء على هذا فقدان جانب التعبير فى العمل الفنى أو فقدان اللغة المشتركة بين الفنان والجمهور يؤدي إلى الغاء «ضرورة الفن الاجتماعية» .. صحيح أن الكتابة والحروف الهجائية والكلمات تخلت عن الجانب الجمالى الشكلى عندما تحولت من كتابة تصويرية إلى رموز، وكان ذلك لحساب دورها فى التعبير.. لكن التجريدية فى الرسم تفقد اللوحة جانبها التعبيرى الذى لا يتبقى منه إلا الجانب الفردى وهو تعبير الفنان عن نفسه ، إنه اتجاه يقتصر على تعبير الفنان عن مشاعره الذاتية دون موضوع يحقق لغة مشتركة مع الآخرين ، والجمال الشكلى وحده

تحول بالفن التجريدى إلى مسار آخر يفتقد إلى الإمتاع
الجمالى المتكامل الذى تلمسه فى الأعمال الفنية الخالدة ذات
الوقع العميق فى نفوس أعداد كبيرة من المشاهدين لأجيال
متتالية.

فن كزقة العصافير

يحلو لبعض الفنانين اذا سئلوا عن معنى رسومهم أن
يشيروا إلى تغريد العصافير الذى نستمتع به دون أن نسال
عن معناه ، وكان «بابلو بيكاسو» هو الذى رفض توضيح
معنى إحدى لوحاته قائلا «إننا نستمتع بزققة العصافير
دون أن نتساءل عن معناها» ..

لكن تغريد العصافير وصوت هدير البحر وجمال المناظر
الطبيعية ، هو جمال يتمتع الحواس الخارجية، فهى ليست
أعمالاً فنية عميقة الأثر ، إنها تشبه الطعام الحلو الذى يتمتع
حاسة الذوق والرائحة الذكية التى تمتع حاسة الشم ،
واللمس الناعم الذى يتمتع حاسة اللمس ، هذا النوع من
الامتع لا يرتفع أبداً إلى مستوى الأفعال الجمالى أمام عمل
فنى متكامل ، وإذا كانت التجريدية تقتصر على مخاطبة هذا
الجانب السطحى من الحواس فهى تطالب البشرية بالتنازل

عن المكانة الرفيعة للفن فى سبيل ما يسميه كاندنسكى «الاشباع الروحى» وهى تسمية كبيرة جوفاء تعنى أن يكتفى فن التلوين بمخاطبة نفس المستوى السطحى الذى تدغدغه رقيقة العصافير.

التجريدية والموسيقى

ترتكز دعوة «فاسيلى كاندنسكى» على توجيه التلوين إلى طريق مماثل لطريق الموسيقى، فالمؤلف الموسيقى يتعامل مع خامة ليس لها استخدام فى الحياة اليومية ، فالأصوات التى تخرج من الآلات الموسيقية والتى ينسج منها الموسيقار الحانه ليست مأخوذة من الأصوات الواقعية وليس لها أصل مستخدم فى الحياة اليومية كما هو الحال فى لوحات الفنانين غير التجريديين .

ومادام الموسيقار يتحتم عليه ان يبتدع النغمات ابتداعا كاملا ويخلقها خلقا تاما .. لا يهديه فى عمله سوى إحساسه بالانسجام وبعده عن التنافر واتباعه التوافق والعذوية فى تعبيره عن افكاره وانفعالاته وأحاسيسه، ابتداء من هدف امتاع الأذن بالنغمات وحتى الأعمال الموسيقية التى تغوص فى نفسية المستمع وتحفر فى ذاكرته أثرا عميقا فلا ينساها.

هذا التشبيه الذى دعى إليه كاندنسكى ناتج عن ثقافته الموسيقية الواسعة وتحيزه للموسيقى، حتى وصفها بأنها أرقى الفنون ، ونسى فى غمار هذا التقديس للموسيقى أنها تتعامل مع مجال مختلف كل الاختلاف عن مجال فن التلوين، إنها تتعامل مع الأذن بينما الرسم يتعامل مع حاسة البصر . والمادة التى يستخدمها كل من الموسيقى والرسام تختلف اختلافا تاما ، ومحاولة استعارة أسلوب ومنهج الموسيقى فى الرسم هو محاولة لتحويل هذا الفن إلى تابع لفن آخر هو الموسيقى ، وفى نفس الوقت سخر كاندنسكى من اللوحات التى تصور أشخاصا أو عناصر موجودة فى الواقع ووصفها بأنها تابعة للأدب ، وهل من الصواب أن ندعو إلى التخلص من تبعية لنقع فى تبعية من نوع آخر ؟

الحقيقة أن استقلالية فن الرسم والتلوين لا تتحقق باتباعه أسلوب فن آخر ، فكل مجال من مجالات التعبير الفنى له نوعية خاصة فى التأثير ومذاق خاص وفاعلية محددة.. والموسيقا أقدر على إحداث تأثيرها النوعى من الرسم الذى يستعير أسلوبها ونفس الأمر ينطبق على الاستعارة من الأدب .. ولو أنه فى إحدى المراحل كانت لوحة الفنان «دافيد» المسماة «قَسَم الأخوة هوراس» ، وهى تصور

موقفا مأخوذا من مسرحية قديمه ، فهي تستعير موضوعها من موضوع أدبي ، هذه اللوحة كان الفرنسيون فى إيطاليا يحجون إليها ويضعون أمامها باقات الزهور ، وقد ساهمت تلك «اللوحة الأدبية الموضوع» فى اشعال الثورة الفرنسية وهناك مرحلة مجيدة من مراحل فن التصوير الزيتى تسمى المرحلة الرومانتيكية ، هذه المرحلة استمدت إسمها من كلمة «رومان» بمعنى رواية أو قصة .

ونحن نسوق هذه المعلومات للتأكيد أن تبعية الرسم الملون للأدب أو ارتباطهما أنتج أعمالا رائعة فى عصرها ولا زالت تمتع أجيالا متتالية، وليس خلاص فن الرسم الملون يحتم التخلص من الموضوع الأدبي والشكل الواقعى .

التجريدية والزخرفة

يحاول كاندنسكى أن ينفى بشدة العلاقة بين الفن الذى ينادى به وفنون الزخرفة أو الأعمال «الديكورية» التجميلية عندما ينفى أن عمله يصلح لتزيين ربطة عنق أو سجادة عند حديثه عن النظرية ، لكن خبرة الأعوام الثمانين الماضية بعد ظهور كتاب كاندنسكى أكدت أن القيمة الحقيقية الكبرى لهذا المذهب تتركز فى أثره العميق على أشكال السلع ، وكانت مدرسة الباوهاوس التى ساهم كاندنسكى فى التدريس بها ،

تهدف إلى الدمج بين فنون الرسم والفنون التطبيقية وفن العمارة ، إنها مدرسة التصميم التى أفادت المشروعات الاقتصادية الرأسمالية فائدة جمة، وتفرع عنها التخصص المعروف باسم «التصميم الصناعى» .

وإذا تأملنا تاريخنا الفنى لنستخلص نموذجاً مماثلاً فإن الفن العربى فى عصور الأمويين والعباسيين لم يعرف اللوحة ذات الإطار وكان الفن فى خدمة الحياة اليومية بأساليبه الزخرفية والتطبيقية التى تميزت بالمهارة الحرفية المرتفعة التى جعلت من أدوات الاستعمال اليومى تحفاً متحقية ..

لقد أثبتت السنوات الثمانين الماضية أن المجال الإيجابى للأعمال التجريدية هو استخدامها فى النشاط النفعى ، حيث يمكن إدخالها فى تجميل الواقع المحيط بالناس .

وبعد أن تحول شعار «الفن للفن» إلى غطاء لشعار «الفن من أجل المال» وأصبح كل ما يرسمه الفنانون قابلاً للبيع والشراء .. وبعد أن أصبح الدور الرئيسى للوحة أيا كان مذهبها الفنى، هو تزئين جدار تعلق عليه فى أماكن خاصة أو عامة ..

أقول إنه بعد خبرة الأعوام الثمانين الماضية التى تبعت ظهور كتاب كاندنسكى فإن الدور الرئيسى للمذهب

التجريدى يتحقق من تأثيره على الفنون التطبيقية ، لقد ثبت أن التجريدية هى أعلى درجة من درجات الزخرفة، وهى تجد مكانها الطبيعى فى المجتمع من ارتباطها بالتصميم الصناعى كاحداث شكل من أشكال الفن التطبيقى .. ولم يفتن هتلر وحكام ألمانيا النازية إلى هذه الحقيقة وحاربوا الفنانين التجريديين وأغلقوا مدرسة الباوهاوس ، فانتشر أصحاب هذه الفكرة (فكرة دور الفن الإيجابى فى الصناعة) ينشرون أفكارهم التى تخدم التصميم الصناعى فى إنجلترا وأمريكا.. ويهمنا أن نوضح هنا أن الأعمال التطبيقية ذات الاستخدام اليومى سواء أنتجت بطريقة حرفية أو بطريقة الإنتاج الغزير ، فإن مضمونها هو منفعتها .. كما ان العمارة (وهى الفن الذى يحتضن كل الفنون التشكيلية) فإن مضمونها هو منفعتها ، ونفس الشئ بالنسبة لفن الديكور وفروع الزخرفة الأخرى ، وكلما ارتفعت القيمة الجمالية الشكلية فى هذه الأعمال كلما ارتفعت قيمتها المادية والنفعية معاً ، وإناء الزهور المشكل تشكيمياً فنياً أصيلاً ترتفع قيمته إلى أضعاف قيمة إناء الزهور المشكل بغير تدخل فنان خلاق.

فرع التجريدية

تنقسم المدرسة التجريدية إلى فرعين كبيرين ، وقد تولد من كل فرع العديد من الأشكال والتسميات ، الفرع الأول من التجريدية هو النوع التعبيري الذى ابتدعه كاندنسكى ، وهو يستهدف إفراغ انفعالات وعواطف وأفكار الفنان بأسلوبه الخاص للتنفيس عن المشاعر المكبوتة.. فهو أقرب ما يكون إلى الاستخدامات النفسية فى علاج الحالات العصبية ، إنه فن فردى وذاتى، وعندما يتحقق نوع من التجاوب بين بعض انتاج هذا الفرع التجريدى وبين المشاهدين ، فهو أمر يحدث بالصدفة ، لأن الاختلافات الفردية بن البشر لا نهاية لها وإذا اتفق اثنان على معنى للون الاصفر - مثلا - فهو أمر يحدث بالصدفة وحدها .. إنه أسلوب فردى إلى أقصى حد ونادرا ما يحقق بعض الإجماع على ما يعبر عنه من معان .

أما النوع الثانى فهو يستهدف الجمال اللونى .. والمتعة الذهنية وراحة العين ، إنه قريب الشبه بالزخرفة ، لهذا يستخدم القوانين الجمالية المتعارف عليها ، وفى بعض الحالات يبحث الفنان عن قوانين جمالية جديدة، إنه فرع يخضع لنظام ذهنى صارم، ويراعى الانسجام اللونى

والتوازن فى الخطوط والإيقاع والتناسب وتوزيع الفراغات طبقا للحسابات الهندسية والرياضة ، وأحيانا يعمل على اكتشاف شواذ كل قاعدة للوصول إلى أشكال جديدة مريحة للعين وغير منفرة ، فى هذه الحالة الخاصة أو تلك .. هذا الفرع يسمى التجريدية الهندسية أو البنائية كما فى أعمال «بيت موندريان».

وهناك اتجاهات خرجت من التجريدية التعبيرية وتعتمد التخلّى عن «الوعى» .. انه المماثل التشكيلى للاتجاه العبثى فى المسرح وفى الأدب عموما ، وهو اتجاه يعبر عن عبثية الحياة وعدم جدواها .. وهو اتجاه يكرس العشوائية والتلطّيح دون تحكم الذهن أو سيطرة الارادة أو الوعى .

فالفنان هنا يتجاهل الوعى بدرجة شبه كاملة ، بل يعتمد أن يفعل عكس ما يمليه عليه الوعى ، فيهدف إلى عدم التناسق وإلغاء أى انسجام ، معلناً أنه «يخرج اللوحة من الانفعال مباشرة» .

لكن العمل الفنى «تعبير» والتعبير عمل واع ، ولا يستطيع الانسان أن يعبر عن شىء وهو فى حالة غير واعية . وهناك تجربة بسيطة يقدمها علماء النفس تثبت أن الوعى

يبطل الانفعال والانفعال يبطل الوعي ، فالطفل المنفعل فى حالة بكاء إذا نظر إلى المرأة وبدأ يتأمل شكله (التأمل حالة وعى) يكف مباشرة عن البكاء ، لأن الوعي يبطل الانفعال. من هذا يتضح أن ما يفعله فنان مثل «جاكسون بولوك» الأمريكى وهو فى حالة انفعال ليس من الفن فى شىء لأنه يفقد عمله أى جانب تعبيرى مادام الفنان نفسه فى حالة غير واعية .

حرية الفنان

ان حرية الفنان فى أن ينتج ما يريد هى مسألة مقدّسه ، وحرية الناقد فى مناقشة ما يقدمه الفنان بالرفض أو القبول أو التوجيه هى حرية مقدسة أيضا ، ويهمنى أن نذكر أن كل الفنون العظيمة لم تسقط فى جانب من جوانب التشكيل التى بنيت على كل منها مدرسة فنية مستقلة فى الفنون الحديثة والمعاصرة . والمرحلة التى يمر بها المجتمع المصرى حالياً ليست مؤهلة - على الأرجح - لاستقبال الأشكال التجريدية فى فن التلوين ، وربما إذا استقبلتها بفنّور فهى لن تستفيد منها فائدة حقيقية كما استفادت أوروبا الصناعية منها خلال القرن العشرين .. ربما كانت ملاحظة أحد نقاد الفن الألمان

مفيدة فى هذا الشأن .. فبعد زيارة قصيرة للقاهرة قال ما
معناه : إنكم فى حاجة إلى الفنون التشخيصية بعد قرون
طويلة عاشتها بلادكم داخل نطاق الرقش والزخرفة ، بعكس
أوروبا التى تحتاج اليوم إلى الأشكال اللاموضوعية فى الفن
بعد أن عاشت قروناً طويلة لا تشاهد من الأعمال الفنية غير
الأشكال الإنسانية .

ونأمل أن يناقش كل فنان بعد أن ينتهى من قراءة هذا
الكتاب أعماله واتجاهه الفنى ، ويجيب على التساؤل : هل هو
مناسب للعصر الحاضر ؟ وهل انتاجه فى خدمة الفن
التطبيقى أم أنه يرسم لأجيال لم تولد بعد ؟؟

صبحى الشارونى

● دراسات فى نقد الفنون الجميلة

صدر منها :

- ١ - مختار العطار الفن والحداثة بين الأمس واليوم
- ٢ - صبحى الشارونى المثقف المتمرد ، رمسيس يونان
- ٣ - محمود بقشيش النحت المصرى الحديث
- ٤ - د . نعيم عطية المكان فى فن التصوير المصرى الحديث
- ٥ - جمعية النقاد الفنان بىكار (٨٠ عاما)
- ٦ - صبحى الشارونى مدارس ومذاهب الفن الحديث
- ٧ - مختار العطار الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة
- ٨ - فاسيلى كاندينسكى الروحانية فى الفن

تحت الطبع :

- ٩ - نبيل فرج اكتشاف الناقد أحمد راسم
- ١٠ - محمد حمزة الصعود إلى المجهول (التجريبية في مصر)
- ١١ - أمين الصيرفي سيكولوجية الإبداع
- ١٢ - صبحى الشارونى الجيل الثانى من الفنانين فى مصر
- ١٣ - مختار العطار الرواد المنسيون
- ١٤ - محمود بقشيش من بستان الفنون الجميلة .
- ١٥ - د. نعيم عطية لازالت العين عاشقة.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٤/١١٤١٩

I.S.B.N. 977-01-4224-7

هذا الكتاب

صدر كتاب «الروحانية فى الفن» عام ١٩١١
باللغة الالمانية. وهذا الكتاب يضم أول تعريب
كامل له ونحن على مشارف القرن الواحد
والعشرين.. وطوال هذه السنوات، احتفظ الكتاب
بأهميته وترجم إلى العديد من اللغات، ولا يزال
يقابل باهتمام كبار النقاد وفناني العالم. فهو
يمثل التبرير النظرى لظهور المذهب «التجريدى»
فى فنون الرسم والتلوين، الذى كان مؤلف
الكتاب «فاسيلى كاندينسكى» هو أول رواده.

قام بالتعريب الأستاذ فهمى بدوى محمد تحت
إشراف الأستاذ الكبير مرسى سعد الدين وقام
بمراجعة الصياغة العربية وكتب مقدمته الناقد
المعروف محمود بقشيش. ثم وضع التعليق
والملاحظات على ما به من أفكار الناقد الفنى
الدكتور صبحى الشارونى.